

---

This is the **published version** of the bachelor thesis:

Ysàs Trias, Eloi; Massip, Francesc, tut. Escenografia i participació en el teatre festiu tradicional : la Festa de l'Ós, la Dansa de la Mort i el Salt de Plens. 2010.

---

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/67696>

under the terms of the  license

Treball de recerca  
Màster Oficial Interuniversitari en Estudis Teatral (2009-2010)  
UAB

**Escenografia i participació en el teatre festiu tradicional: la Festa de l'Ós, la Dansa de la Mort i el Salt de Plens.**

**Autor: Eloi Ysàs**  
**Tutor: Francesc Massip**

## ÍNDEX

---

PRESENTACIÓ . . . . .	. 3
1. INTRODUCCIÓ . . . . .	. 4
2. LA FESTA DE L'ÓS DE PRATS DE MOLLÓ	
2.1. <u>L'Ós:</u> . . . . .	. 14
2.2. <u>Recepció de la Festa de l'Ós de Prats de Molló:</u> . . . . .	. 16
3. LA DANSA DE LA MORT DE VERGES	
3.1. <u>La Mort:</u> . . . . .	. 21
3.2. <u>Recepció de la dansa de la Mort:</u> . . . . .	. 23
4. EL SALT DE PLENS DE LA PATUM DE BERGA	
4.1. <u>El Ple:</u> . . . . .	. 27
4.2. <u>Recepció del Salt de Plens:</u> . . . . .	. 28
4.2.1. <b>Des de dins (fer de Ple en primera persona):</b> . . . . .	. 32
5. CONCLUSIONS . . . . .	. 34
6. BIBLIOGRAFIA . . . . .	. 37
7. ANNEX	
7.1. <u>Figures:</u> . . . . .	. 39-56
7.2. <u>Dvd:</u> . . . . .	. (Adjunt)

## PRESENTACIÓ

En aquest treball de recerca es vol analitzar la teatralitat i l'espectacularitat de tres festes populars: la Festa de l'Ós de Prats de Molló, de la Dansa de la Mort de Verges i del Salt de Plens de la Patum de Berga. I aprofundir en l'escenografia, la plàstica, de les tres figures complexes que s'hi representen: "la bèstia" en la Festa de l'Ós, "la Mort" en la Dansa de la Mort i "el geni de la Naturalesa" en el salt de Plens. El que es pretén amb aquest estudi és observar fins a quin punt la plasticitat de la indumentària i de l'escenografia influeix en la relació actuant-espectador i com l'estètica de cadascuna d'aquestes obres esdevé una eina socialitzadora. S'han escollit aquestes tres representacions per veure si tot hi estar ubicades en dies i indrets diferents mantenen una seqüencialitat entre elles al estar dins del calendari festiu tradicional.

L'anàlisi de la recepció d'aquests tres espectacles festius està acompanyat d'un dvd on hi ha les tres gravacions videogràfiques corresponents que s'han realitzat com a document explícit de les representacions. Mitjançant aquest suport audiovisual es pot mostrar amb detall la dimensió escenogràfica i participativa de les peces d'estudi que ens ocupen, com també l'estat actual de cadascuna d'elles.

S'agraeix a tots aquells que fan possible que cada any es pugui gaudir de la Festa de l'Ós de Prats de Molló, de la Dansa de la Mort de Verges i del Salt de Plens de la Patum de Berga; i a tots els qui han fet possible aquest treball i document.

## 1. INTRODUCCIÓ

Es parteix de l’afirmació que vivim en una cultura complexa, ja que si concebem l’alta Cultura com a realitat excloent, la cultura popular es presenta com a oposada a Cultura, com a in-Cultura, mantenint la idea, entre d’altres, que la gent del poble és “inculta” i que hi ha formes residuals arcaiques que encara no han estat “culturalitzades” (Mascaró 2008: 189). Entrant en el teatre, que és la manifestació cultural que ens ocupa en aquest estudi, podríem molt bé partir de la classista concepció de cultura que ens contraposaria el teatre popular del teatre d’elit, i es podria arribar a afirmar que l’espectacle teatral que fan a la plaça del poble és més vulgar que el que fan al Gran Teatre de Liceu, o a l’inrevés; ja que, com diu Jaume Mascaró, la mateixa reivindicació romàntica de la cultura popular reafirma la contraposició amb la cultura d’elit; d’aquí és construeix el folklore. El terme “Cultura” tal com l’entenem a Occident neix al Renaixement, i es xifra en “el conjunt de processos i d’instruments a través dels quals els individus es desenvolupen com a persones” (Mascaró 2008: 220); valors de dimensió estètica, intel·lectual, espiritual, que es regeixen per allò de què és el que desenvolupa, i de què significa estar desenvolupat, en cada moment històric (id.: 186). Sentit de valor que en el teatre ens indica quin grau de cultura té tal obra, podent-la jutjar de culta o no, com també si tal autor, artista o creador és culte. Els espectacles teatrals que s’analitzen en aquest estudi han estat i segueixen sent susceptibles de ser infravalorats per la nostra cultura. És per aquest motiu que es creu convenient començar l’exposició del treball amb una visió àmplia que no incapaciti l’objecte d’estudi sinó que s’accepti dins de la Cultura. Des de l’àmbit antropològic existeix la concepció de cultura entesa com a forma de vida; aleshores es pot afirmar que no hi ha cultura popular, sinó només cultura; el que coneixem com a “cultura popular” és, doncs, una forma de vida dins d’aquest marc, segons la teoria de Marvin Harris (Mascaró 2008: 189-191).

L’objecte d’estudi d’aquest treball de recerca es centra en tres manifestacions singulars del teatre festiu popular català: la Festa de l’Ós de Prats de Molló, la Dansa de la Mort de Verges i el Salt de Plens de la Patum de Berga. S’hi analitza l’estètica<sup>1</sup> des d’un punt de vista teatral, focalitzat en allò que més les caracteritza plàsticament, en la representació de tres figures mítiques: la bèstia fecundadora, en la Festa de l’ós; la Mort, en la Dansa de la Mort; i el dimoni purificador, en el Salt de Plens.

No és fàcil dir on comença el vestuari, i menys encara distingir-lo de conjunts més localitzats com les màscares, el maquillatge o els accessoris (Pavis 2000: 179). En aquest estudi

---

<sup>1</sup> Segons la definició de Bourriaud, “Estética: Una noción que distingue a la humanidad de las demás especies animales. Enterrar a los muertos, reír, suicidarse, no són más que los corolarios de una institución fundamental, la de la vida como forma estética, marcada por ritos, puesta en forma” (Bourriaud 2008: 139).

no pretenem separar el vestuari del conjunt plàstic que duu l'actor en el seu medi, sinó valorar la totalitat d'unes indumentàries significants, plenes de pura materialitat; tenint en compte, també, el significat que mostren dins del sistema de sentit de la representació en què s'emmarca cadascuna. Pavis i Barthes ens indiquen que la lectura de la localització del *gestus* global de l'espectacle, és a dir, de la relació de la representació, i del vestuari en particular, amb l'univers social, està en totes les seves formes, colors, substàncies i la seva disposició.<sup>3</sup> Segurament, per Barthes, els que estudiem no són els vestuaris teatrals models, com podem veure (Fig. 1-3), perquè no semblen transparentar-se per tal de desvelar l'art de l'actor i d'alguna manera els seus signes dirigeixen les accions dels actants i les supediten; però les seves formes, substàncies i disposicions tenen una forta importància en el *gestus* de l'obra, en l'acció. No ens trobem amb el clàssic vestuari del personatge amb el qual l'actant exerceix una identificació sinó amb la disfressa del personatge, el vestuari del *performer* (Pavis 2000: 183), en el seu sentit més primigeni. I és que la realitat i raó de ser d'aquestes figures és deguda a la fossilització, fins a cert grau, de les seves configuracions plàstiques a causa de la tradició i el costum en l'ús; representacions tradicionals en la mesura que les seves pautes són transmeses de generació en generació sofrint, al seu pas, els processos d'adaptació i recepció que cada època imposa al llegat rebut. Cadascuna d'aquestes figures destaca també en la seva acció generadora de la plàstica de l'espai, i resulta ser una escenografia ambulant portadora d'un "decorat-vestuari", com diria la figurinista Claude Lemaire (Banu 1981: 23), que en el pitjor dels casos esdevé decoratiu; tipologia de vestuari que tot i ubicar-se normalment en un escenari despullat, aquí la trobem fent-se espai entre els espais propis de la comunitat que esdevenen escènics només en el moment oportú. Així és que parlem de l'escenografia des del punt central i de partida de la plasticitat que encarna l'actant, que és portador del component ficció que s'enfronta a la realitat de l'espai públic i quotidià que l'envolta. Actants que no són professionals del ram i tampoc aficionats, ans les persones que sent de la població o de l'entorn on s'esdevenen aquestes tradicionals representacions, a compleixen el rol que els pertoca i fan realitat un espectacle bàsicament socialitzador.

Ens endinsem en el complex univers del teatre festiu popular i tradicional; unes manifestacions públiques, rituals, cohesives, estructurants, entre altres característiques, que bàsicament queden reduïdes a la idea fonamental de participació (Delgado 1992: 19). Francesc Massip en la conferència "Teatre i Festa" deixa palès que "l'expressió teatral s'incardinava històricament en el context festiu, i així s'ha mantingut en les manifestacions més tradicionals. Però la conversió del teatre en producte cultural en la societat contemporània ha allunyat aquest

---

<sup>3</sup> "El bon vestuari de teatre, ha de ser suficientment material per significar i suficientment transparent per no convertir els seus signes en paràsits" (Barthes 1964: 53-54 i 61; Pavis 2000: 180).

component que suposava una comunicació intensa i participativa” (Massip 2008: 48). Un retrobament del sincretisme, sempre social, festa-espectacle que companyies d’una certa tradició del teatre català han volgut recrear en un estil de dramaturgia participativa que ha culminat, per exemple, en Els Comediants quant a espectacularització d’allò que s’entén que és la festa tradicional, i que ha tingut en La Fura dels Baus la seva expressió més avantguardista (Delgado 1992: 20). Es pot comprovar que en la història de l’art contemporani, la participació de l’espectador, teoritzada en la dècada de 1960 pels *happenings* i les *performances* de Fluxus o Beuys, per exemple, s’ha tornat una pràctica artística constant (Bourriaud 2008: 27). Parlant de teatre, l’antropòleg Manuel Delgado recorda que “la clau més important per dissoldre d’una vegada per totes la separació entre festa i espectacle ja ens la va oferir Rousseau. En resposta a l’apologia de D’Alembert de les virtuts civilitzatòries del teatre, l’autor de l’*Emili* va defensar la festa com expressió de poder autònom i creatiu dels grups vivents en el moment de reunir-se per representar la seva pròpia existència” (Delgado 1992: 21). La festivitat en el teatre es defineix, doncs, com a context, com a marc on l’engany teatral de la contraposició representació/espectador es dissol entregant-se per fi a la vivència col·lectiva, desvelant que aquest distanciament mai no havia existit. Però no volem parlar d’unes festivitats puntuals creades per una companyia, un dramaturg, un director de teatre o un artista sinó de festivitats populars, aquelles que són pròpiament del poble, fetes i viscudes per la seva mateixa gent, autèntiques festes populars tradicionals, que se celebren cada any d’una manera fixa i continuada alhora que s’adeqüen a les noves necessitats que van sorgint amb el pas del temps (Colomer 1987: 6-7). Així és que els actants de les teatralitzacions festives que es tracten en aquesta investigació no es desvinculen de la vivència personal i cohesionadora en encarnar el rol que els hi pertoca, i el públic present que en un principi hi assisteix no és un mer espectador sinó que d’alguna manera es permet i se li permet viure l’espectacle des de dins, i troba també el seu rol actiu en aquesta apoteosi no menys teatral. Esdeveniments que s’aconsegueixen gràcies al ritu, “la codificació escènica” (Massip 2008: 35) en el seu sentit, també, “sagrat”.

El domini de la festa és un domini del ritual. Delgado defineix el ritual “com un acte o una seqüència d’actes simbòlics –organitzats una mica a la manera d’una *suite*, en el cas de la festa–, altament pautats, repetitius en concordança amb determinades circumstàncies, en relació amb les quals pren un caire d’obligatorietat, i de l’execució de les quals se’n deriven conseqüències que són també, totalment o parcialment, d’ordre simbòlic” (Delgado 1992: 27). Com explica Peter Brook, l’acte de donar presència visible a l’invisible és un acte creatiu que correspon a la gènesi del teatre (Brook 2001: 29-45), doncs, la dimensió màgica de l’invisible fet visible és una experiència perceptiva i estètica del sagrat (Gutiérrez-Torres 2007: 59). A

Occident, el teatre tal com l'entendem ara "es configura com un procés de secularització de l'expressió dramàtica respecte del ritual sagrat" (Massip 2008: 35). Sacralitat dessacralitzada per les societats modernes que, segons l'historiador de les religions Mircea Eliade, es defineixen pel fet que han portat massa lluny la dessacralització de la vida i el Cosmos (Eliade 1961: 7). És un pensament genèric que la moderna visió occidental dessacralitza allò sagrat; però Eliade apunta que precisament, en tal procés s'il·lustra el perfecte camuflatge del sagrat; més exactament, la seva identificació amb el "profà" (Eliade 1999: 2). No s'està diferenciant entre l'arquitectura del ritu i la del teatre, ja que el teatre és sempre un ritual seqüencial amb la seva obertura i clausura com qualsevol altre cerimonial (Bueno 1983: 13; Delgado 1992: 28); parlem del component "sagrat" que poden tenir ambdós. L'escenificació sagrada tindria a veure amb l'escenificació que ocupa la sacralitat d'un espai-temps per tal de propiciar sentit a la vivència, privada o comuna, de l'ésser humà. Com diria Eliade, és una fórmula clara de "regeneració del temps" (Delgado 1992: 26), de posar-nos a l'estalvi del seu pas, que té el seu màxim exponent universal en les celebracions, les festes; habitacles dins del temps, sagrats "en la mesura que les persones que se senten d'una forma o altra compromeses amb la celebració no poden defugir uns determinats protocols particularment indicats per a aquell moment i que s'han d'acomplir d'acord amb una obligació tàcita" (Delgado 1992: 27); el mateix es podria arribar a dir del deure que tenen les persones components d'una obra teatral "sagrada", respecte el procés de la realització, l'estrena i la repetició d'aquesta.

Les obres tractades s'escenifiquen només un cop a l'any i dins del context festiu indicat pel calendari litúrgic catòlic: En aquest 2010 després del "naixement de Crist", la Festa de l'Ós de Prats de Molló que se celebra, actualment, el diumenge de Carnaval, ha caigut el 14 de febrer; la Dansa de la Mort de Verges que s'escenifica cada Dijous Sant, ha estat l'1 d'abril; i la Patum de Berga, en dijous de *Corpus Christi*, ha esdevingut el 3 de juny. La concreció de les dates d'aquestes tres celebracions anuals dintre del nostre calendari parteixen de la prèvia fixació de la Pasqua, del cicle pasqual hebreu del qual beu el cristianisme. La Pasqua jueva se situa entorn de l'equinocci de primavera i més concretament en la seva lluna plena, moment en què la natura es troba en completa regeneració. Com que les dates lunars són mòbils, per a determinar-la cal fixar el Diumenge de Pasqua en el primer diumenge després de lluna plena, podent caure del 22 de març al 25 d'abril. Com que aquest 2010 la lluna plena ha estat el dimarts 30 de març, el Diumenge de Pasqua ha caigut el 4 d'abril amb el respectiu Dijous Sant en l'1 d'abril. A partir d'aquí, quaranta dies abans del Diumenge de Rams ens trobem amb el Dimecres de Cendra, el comiat del carnal; així és que, aquest any, el Diumenge de Carnaval ha estat el 14 de febrer i justament en lluna nova. Així doncs, un cicle lunar i mig són els quaranta dies d'austeritat de la



Quaresma que preludien a la Setmana Santa. Per altra banda, la data de *Corpus Christi* s'assenyala en el segon dijous després de Pentecosta; cinquanta dies després del Diumenge de Pasqua es fixa el diumenge de Pentecosta, que enguany ha estat el 23 de maig i, per tant, *Corpus* ha estat el 3 de juny.

Veiem com aquestes tres festivitats es reparteixen equitativament entre la franja més àlgida de l'hivern a la més postergada de la primavera, una trilogia en el pas d'hivern a estiu, amb el cor en la lluna de primavera. Sabem que els primers calendaris amb les seves celebracions responen a les necessitats agràries i ramaderes; i que a través dels mites i símbols del cicle estacional del sol com també de la lluna, l'home capta la misteriosa solidaritat entre temporalitat, naixement, mort i resurrecció, sexualitat, fertilitat, pluja, vegetació, i així successivament (Eliade 2000: 125). D'aquesta manera, el calendari litúrgic catòlic, en formular-se, va conjugar els calendaris preexistents, el solar romà i el lunar jueu, assimilant festivitats d'ambdós; el calendari popular tradicional seria una pervivència d'aquest procés. Des d'una visió mítica cristiana i moderna, diríem que el Carnaval és el desenfrenament de tot allò que prohibeix la Quaresma, vocable que indica els quaranta dies de dejuni i abstinència, calculats a semblança dels que va passar Jesús al desert, que preludien la Setmana Santa amb la mort i resurrecció del Messies, el llarg repòs dels camps que tindran la primera germinació gràcies al simbòlic vessament de la sang de Crist per la seva penitència; els cinquanta dies de Pentecosta i per extensió, *Corpus*, aleshores, seria el perllongament d'unes celebracions alternatives a la Pasqua Granada, que vindrien a fer referència a la materialització del cos de Crist, amb la plena constatació del ressorgiment dels camps i dels fruits, associant l'ascensió de Jesús amb el primer sol d'estiu (Cardini 1984: 137-139). "Material mític que de fet trasllada a la nova religió els trets principals del mite de Dionís i de tants altres reis o déus estacionals que han de morir per renéixer, car en ells es xifra la natural mort de l'hivern i el necessari renaixement primaveral" (Massip 2008: 46). Plantejat l'argument mític, estacional, que relaciona en seqüència les tres festivitats ens introduïm en el temps simbòlic de cadascuna.

El Carnaval és l'última fase d'un cicle lúdic popular d'hivern que començava amb les "Llibertats de desembre" i finalitzava el Dimecres de Cendra; com havien estat les *Saturnalia* romanes, celebracions del solstici d'hivern, en què s'escenificava un cert desori de l'ordre establert en representació del caos primordial. L'articulació de la Festa de l'Ós que ens ocupa té components d'inversió de l'ordre establert, però també reflecteix elements d'altres antigues festivitats d'hivern com les *Lupercalia* romanes; ritus on els luperes, joves mig nus i beguts, assotaven tothom qui trobaven amb les pells i vits d'un gos i dos bocs que s'havien sacrificat prèviament; les noies joves no havien d'evitar els seus cops ja que es creia que afavorien

fecunditat i bon part (Caro 1979: 401-402). De gran semblança podem dir que és l'acció que representen, actualment i també en dates de febrer, els tres joves que fan d'ós, revestits amb pells ovines, empaitant i rebolcant-se amb les noies, que corren per la vila de Prats de Molló, i amb tothom qui es creua en el seu camí, entre glop i glop de vi, durant la celebració de l'esbojarrada festa d'aquest animal mític dels Pirineus. Existeix una rara creença popular pirinenca que per la Candelera és quan es desperta l'ós de la seva llarga hibernació, i si veu que hi ha lluna nova surt del seu cau associant que la primavera arriba avançada, però si és plena no en surt puix que la primavera ve endarrerida (Artís-Moya 1980: 56).<sup>2</sup> Si tenim present que la Candelera és el 2 de febrer, primera data possible del Dijous Gras, podem comprendre aquesta associació popular que l'ós té respecte la lluna d'igual manera que la té el Carnaval, ja que ambdós solen revivre en lluna nova. A més, hem de tenir en compte que l'any 496 el papa Gelasi va instituir la festa de la Candelera com a commemoració de la Purificació de la Mare de Déu després del part, per tal d'arraconar la tradició de les *Parentalia*, cicle festiu romà a on s'hi ubicaven les *Lupercalia*, i la festivitat celta de l'Imbolc, que es celebrava per despertar el sol hivernal i afavorir la fertilitat; amb la intenció de purificar i sincretitzar l'animalització d'aquestes festivitats i les seves variants existents arreu d'Europa, podem molt bé entendre la relació que es va establir entre la Festa de l'ós i la Candelera, com a representació de la purificació de la mare de Déu després del part. “La simulació de la cacera de l'ós, pròpia en uns indrets de la Candelera i en d'altres de les Carnestoltes, representa la mort de l'hivernàs, simbolitzat i encarnat per l'ós” (Amades 1983: II, 105); per tant l'animal de la hibernació ha de ser sacrificat per conjurar l'hivern i cridar la primavera. Però, a Prats de Molló, els joves que fan d'ós són finalment capturats, afaitats per uns personatges vestits de blanc i enfarinats<sup>4</sup> que semblen ser els encarregats de reconvertir les bèsties en homes, en una mena d'escenificació mítica del salt evolutiu. I és que el rei Carnestoltes sovint és personificat per una figura animal encarregada de representar la penetració amenaçadora de les forces exteriors de la vida social, que escampen el caos i duen a terme un símil d'atac de les potències hostils; principis que la vida ordenada de la societat exigeix domesticar; el bou n'és un clar exemple quant a animal de carn i ossos (Delgado 1992: 39), i l'ós quant a la seva teatralitzada cacera a Prats de Molló o les seves anàlogues a les poblacions veïnes de Sant Llorenç de Cerdans (Fig. 4), Arles de Tec i altres de la carena pirinenca.

La disbauxa de les festivitats carnavalesques gira a l'entorn del sacrifici i consum material de la carn, en una alliberació i fecundació social, vàlvula d'escapament de les tensions

<sup>2</sup> Recordem el refranyer popular: “Si la Candelera plora, el fred és fora; si la Candelera riu, el fred és viu” o “Si la Candelera plora, l'hivern ja és fora; si la Candelera riu, ni hivern ni estiu” (DCVB).

<sup>4</sup> Caracterització típica de l'enterro de Carnaval, és semblant a la que s'utilitzava en les *Feralia*, festa romana de culte als morts celebrada entre el 21 i 22 de febrer. (Amades 1983: II, 23)

que calen desinhibir en comunitat per tal de poder arribar a acceptar el compromís que la vella Quaresma exigeix; la dita popular, amb certa antipatia, diu així: “Carnestoltes quinze voltes / i Nadal<sup>3</sup> de mes en mes, / cada dia fossin festes, la Quaresma mai vingués” (Prat 1979: 44). El Dimecres de Cendra, amb la mort del rei Carnestoltes, s’enceta un període de tristor, silenci, recolliment i reflexió a l’entorn de la mort, que culmina la nit de Dijous Sant amb la primera eucaristia, o millor dit el matí de Divendres Sant amb la crucifixió de Crist. Com veiem, el profeta ascètic promou l’abstinència i el dejuni contraposant-se al rei dionisiac dels apetits, donant a entendre que la vida quotidiana es troba en el camí del mig, en la mort d’ambdós excessos.

La Dansa de la Mort de Verges és un quadre processional ubicat dins la processó nocturna de Dijous Sant, just darrera del pas lent del Natzarè arrossegant la creu. Sembla que fins no fa gaire més d’un segle els components de la dansa de la Mort escenificaven dins de l’església de Verges una versió dialogada en els actes litúrgics del Dimecres de Cendra. El drama deia així: “ - Qui ets tu? / - Jo sóc la Mort; amb la dalla sego vides. / - I tu, qui ets? / - Sóc el Rellotge. Qualsevol hora podem morir. / - I tu, petit, qui ets? / - Jo porto un plat de cendra, que és com hem de quedar tots”<sup>4</sup>. Concha Bretón recull que és la gent del poble qui feia les preguntes a la Mort; i les respostes eren dites per cada actuant de la comparsa macabra amb l’objecte simbòlic corresponent: l’esquelet que duia la dalla, l’esquelet que duia el rellotge i l’esquelet que duia el platet de cendra, respectivament. La dansa de la Mort de Verges, però, tal com la podem veure el Dijous Sant és una coreografia immersa en un silenci sepulcral acompanyat només per un so sec i greu, el del característic tabal que marca el pas de la dansa, amb les cordes inferiors bloquejades en una de sola. Cinc dansaires vestits d’esquelet avancen en una formació en creu pels carrers replens d’espectadors de la processó; cadascun és portador d’un objecte d’attrezzo significatiu que es desvela mitjançant dues seqüències de tres salts que formulen un gest dins d’un moviment cíclic, repetitiu. Així, movent-se al ritme del tabal: l’esquelet *capdancer* sega camí amb la dalla; l’esquelet central marca l’eix amb l’estendard de la calavera i les dues túbies creuades; a cada braç de la creu, un petit esquelet mostra un platet de cendra; i a l’extrem darrer de la línia central, un esquelet vailet amb un rellotge sense broques assenyala amb el dit una hora a l’atzar. Gràficament sobre dos d’aquests objectes hi ha dues frases: en la dalla hi ha un rètol a on hi posa “NEMINI PARCO” (NO PERDONO A NINGÚ); màxima escrita, també, en una cara de la bandera, alhora que en l’altra hi diu “LO TEMPS ÉS BREU”. Al darrera dels

---

<sup>3</sup> El Nadal és una festivitat cristiana que se sobreposa a les *Saturnalia*, que amb la seva joia i alegria celebra el Solstici d’hivern.

<sup>4</sup> Concha Bretón recull aquest text esmentat per l’avi Perich, nascut a la primeria de la dècada del 1890. Perich no l’havia vist mai aquest petit drama, sinó que havia sentit a dir als vells d’aquell temps què es feia i com es feia. (Bretón, 1963; Roca 1986: 65).

dansaires cinc esquelets amb túniques morades acompanyen la dansa a peu; el tabal al davant i dos a cada banda amb antorxes de petroli, un petit i un adult, correlativament. Francesc Massip i Lenke Kovács indiquen que aquesta dansa de la Mort, per la sèrie d'elements que presenta, és d'origen barroc (Massip-Kovács 2004: 169): per la seva posició enmig del Viacrucis i, davant del Santíssim, en la reverència final que la comparsa escenifica dins de l'església, en significació de la Mort i Resurrecció de Crist; perquè els vestuaris no són cadàvers despullats sense vísceres, tipologia habitual de l'edat mitjana, sinó esquelets pintats sobre mallots negres, una fisonomia documentada a partir del segle XVI; i, ja que els instruments que porten no són l'arc i les fletxes pròpies de la Mort medieval, sinó objectes al·legòrics propis dels *Memento mori* (Fig. 5) d'ascendència barroca (id: 169).

L'origen conceptual de la Mort en dansa s'atribueix genèricament a l'experiència col·lectiva de la Mort arran de les fortes pandèmies que hi va haver, per tot Europa, a partir de la primera meitat del segle XIV. Danses macabres populars espontànies, participatives, que per les seves efectives representacions espectaculars, visuals, entorn de la figura intel·lectual de la Mort i la seva transcendència, varen ser assimilades per la iconografia catòlica com un element més del teatre religiós alligador (Roca 1986: 53). La dansa de la Mort de Verges ha perviscut gràcies a conviure amb la tradicional processó teatralitzada de Dijous Sant, el primer testimoniatge documental de la qual data de 1666.

La reverència final de la Mort dona peu a la Resurrecció, el nou ressorgiment de la naturalesa. L'esplendor primaveral es celebra en un seguit de festivitats pròpies del calendari tradicional popular que es poden resumir en les festes de maig, rituals agrícoles i ramaders que ja existien en el calendari celta, la més destacada de les quals és la de l'arbre de maig. El goig primaveral en el cristianisme es viu en la Pasqua Granada o Pentecosta, i coincideix amb les primeres festes de sega, on jugaven un important paper els fruits de les collites perquè s'ofrenaven religiosament a l'Església. Corpus, de fet, és l'última d'aquestes celebracions d'esperança i alegria que anuncien l'abundància de l'estiu.

*Corpus Christi*, el cos de Crist, és una festivitat instituïda el 1264 pel papa Urbà IV i universalitzada el 1316 per Joan XXII, en commemoració de la sang que va brollar de les espècies eucarístiques consagrades per un pare incrèdul; un miracle, una "teatralització de la sang" (Cardini 1984: 149). La celebració de Corpus es centra en l'eucaristia, en l'Hòstia consagrada que lidera processons aglutinadores de tot tipus de fastos profans i altres de l'imaginari popular, que se sotmeten a la doctrina catòlica i afavoreixen, així, la màxima expressió triomfal del cristianisme (Massip 2007: 189-191).

El primer document del Corpus berguedà data de 20 de maig del 1454. Segons l'historiador berguedà Albert Rumbo la gresca i la xerinola del seguici anaren en augment, bàsicament abans de la sortida de la processó i un cop finalitzada aquesta festa que donà pas a unes mostres festives, protagonitzades pels mateixos entremesos que prenen part a la processó, que derivaren en la Bullícia del Santíssim Sagrament, preludi de l'actual Patum. La primera referència dels diables de la Patum data de 1628, quan surten citats de passada en uns documents referents als pagaments efectuats per part del Consistori durant l'octava de Corpus, any en què també per primer cop hi ha constància del foc patumaire: "item per cuets divuyt sous", (Rumbo 2003: 14-17). Pirotècnia que a més de ser utilitzada pels diables s'entén que es compartiria amb la mulassa (Fig. 6), l'altra figura ígnia de la Patum, la qual juntament amb el tabal (Fig. 7) ja es troba citada dins de la primera nota que fa referència a les comparses de la Bullícia del Santíssim Sagrament en data del 1626 (Rumbo 2003: 28).

En la Patum els diables es diferencien en dues comparses diferents, les Maces i els Plens. Les Maces són quatre diables que salten amb una maça cadascun formant part d'un ball mimat que juntament amb dos àngels escenifica el triomf del bé contra el mal. Els dimonis, en petar-los el fuet<sup>5</sup> que duen dalt la maça, s'estiren a terra i aleshores són tocats per l'espasa o la llança de l'àngel o l'arcàngel Sant Miquel (Fig. 8). Si bé la representació de les maces constitueix un dels clàssics entremesos del corpus medieval, la rendició i derrota de les figures infernals davant de les celestials, en canvi, els Plens, en aquest mateix context, es presenten com una exaltació orgiàstica del mateix foc "infernàl" (Fig. 9). Els Plens són un centenar de dimonis que tot recoberts d'herba verda i vidalba salten entre la gentada, cobrint tota la plaça de foc, amb les espurnes dels nou fuets que duen collats de tres en tres en les dues banyes i en la cua. La imatge més antiga que hi ha de la Patum és una aquarel·la del 1838 dibuixada per Ferran de Sagarra i de Llinàs (1802-1860), en la qual es pot veure com els diables, maces i plens salten junts amb l'acompanyament del tabal (Museu de la Patum de Berga). Els Plens aleshores duen dues bengales a les mans i les maces, fuets a les banyes; entre els diables es pot diferenciar el pas de l'arcàngel Sant Miquel que duu una llança i al voltant d'aquests la gentada sembla que no s'abalançava com ho fan ara (Fig. 10). Aquesta diferenciació entre Maces i Plens es comença a documentar a partir del darrer terç del segle XIX, i no és fins l'any 1936 que la documentació municipal parla dels diables diferenciant Maces i Plens. El més remarcable de l'evolució d'aquests diables berguedans és la multiplicació i popularitat que han sofert en la seva modalitat de Ple: dels quatre Plens de principis de segle XX, als més d'un centenar que hi arribaren a haver a les darreries de segle, segons la gent disponible i disposada a saltar, fins que l'any 1994

---

<sup>5</sup> Dels coets llargs i prims que fan el foc patumaire a Berga en diuen fuets.

s'establí l'acord vigent de limitar a cent el número de Plens per cada salt (Rumbo 2003: 59). Així és que en les Patums Completes, la de dijous i diumenge, salten dos-cents plens repartits en dos salts, cent plens al primer salt i cent al segon. El Salt de Plens és una manifestació clarament col·lectiva on centenars de persones hi participen encarnant unes figures ígnies i vegetals que salten omplint de foc la plaça de la vila, alhora que unes 4.000 persones salten sota el foc en una exaltació conjunta pròpia d'un ritual mític de purificació estacional. Els Plens, carregats d'herba i materialment atapeïts de vegetals, tenen una gran semblança amb altres figures vegetals encarnades que també es representaven en festivitats de maig o de juny, com els *maiets* (Fig. 11) i el vailet segador (Fig. 12) (Amades 1983: III, 111); però, en canvi, els Plens sobreposen a l'element arbori, el foc i la màscara, elements diabòlics per excel·lència, i tenen l'aspecte dels "daemonia" grecs, divinitats vinculades a la naturalesa (Massip 2007: 51; Massip 2008: 38).

Com veiem, aquestes tres manifestacions teatrals, festives, rituals tenen un espai-temps estacional i "sagrat", uns arguments mítics que es desvelen en dramatúrgies espectaculars de la dansa i l'actuació en les seves formes més simples i efectives; com si formessin part d'una expressió teatral originària. Els seus personatges semblen portadors d'un cosmos carregat de sentit, d'existència; les seves indumentàries són màscares que estableixen el misteriós nexa entre l'home i l'animal, l'home i la Mort, l'home i la Naturalesa; una fusió que s'escenifica ritualment responant al procés cíclic fecundació-mort-resurrecció. Tots sabem, però, que el calendari festiu d'avui reflecteix el pas: d'una economia de subsistència a una societat de consum; d'una societat agrícola i ramadera a una societat preindustrial, industrial i postindustrial; i, d'un univers local a la globalització (Soler 2008: 87).

Aquestes tres festes tradicionals es desenvolupen en el context laïcisme actual. La recerca d'aquest estudi és la d'analitzar les tres figures mítiques que componen cada festivitat i veure com s'articulen en la seva representació en el conjunt escenogràfic i com es relacionen amb l'espectador. Veure quin grau de participació i de fusió s'estableix en la relació actuant-espectador.

## 2. LA FESTA DE L'ÓS DE PRATS DE MOLLÓ

### 2.1. L'Ós:

Avui la gent sap molt poca cosa de l'ós del Pirineu; també aquí, la mort violenta ha estat el destí reservat a la gran bèstia durant segles i la tradició s'ha mantingut fins al final: segons ens explica Casanova, el 1997 quan tant sols quedaven cinc óssos autòctons al Pirineu Occidental i un de clandestí a l'oriental, i acabaven d'arribar d'Eslovènia dues femelles i un mascle, el 27 de setembre, un jove aficionat a les escopetes disparava contra la nouvinguda *Melba* i l'1 de novembre del 2004 queia abatuda al seu bosc del Bearn la darrera femella autòctona, *Cannelle*. Els caçadors havien estat avisats que els óssos eren allí, però van desafiar totes les recomanacions i s'hi van presentar amb naturalitat, perquè la caça dels óssos mai ha tingut cap tipus de protecció al Pirineu. El juliol del 2004 havien trobat mort *Papillon*, el vell patriarca d'aquest darrer nucli de la serralada (Fig. 13). La nissaga del més superlatiu dels animals europeus estava a punt de desaparèixer (Casanova 2005: 9-14); però, fruit de la reintroducció imminent de cinc óssos més, el 2005 per part del projecte Life, a finals del 2009 s'han pogut comptabilitzar un total de 25 óssos.

Malauradament, aquesta és la situació actual de la vida de l'ós als Pirineus, i per molt que la figura del plantígrad hagi volgut ser aniquilada, paradoxalment o potser precisament per aquest motiu, ha perviscut amb peculiaritat i ressentiment en l'imaginari i les tradicions de la cultura popular en alguns reductes del mapa pirinenc; un clar exemple són les festes que es celebren des de fa temps al Vallespir i altres contrades de la carena, festivitats que tenen a veure amb la representació de la mateixa cacera de l'ós en el despertar de la seva hibernació. Després de l'aprofitament que l'Església féu d'aquesta festa pagana, la creença popular diu que el dia de la Candelera, el 2 de febrer, és quan es desperta l'ós; data en què la bèstia treia el cap pel forat del cau i guaitava el temps que feia. Segons la impressió que la meteorologia li causava, l'ós donava per acabada la becaina hivernal, i amb la seva sortida s'iniciava la primavera; o bé considerava que encara era temps de fer nones, i l'hivern es perllongava quaranta dies més (Fàbregas 1983: 155). El folklorista de Prats de Molló Carles Bosch de la Trinxeria va presenciar l'any 1875 una de les últimes representacions de la cacera de l'ós de Banys d'Arles, que és un molt bon exemple i testimoni d'aquesta diada: “ Lo dia dos de febrer, me trobava a Amélie-les-bains. A les vuit del matí sentí sota ma finestra música de gralla i dolçaina, seguida de munió de jovent, armats de bastons i escopetes, cridant, xiulant. Sortí de seguida al carrer per a saber lo que era aquella gatzara. M'explicaren que se n'anaven a fer la cacera de l'ós, puix que la mare de Déu Candelera és lo dia assenyalat per a sortir l'ós de la cova. Un del jovent s'abriga una pell

d'ós amb son cap i morro, que li lliguen bé amb una corda a les cames, cos i braços, i se'n va de bon matí dins una castanyeda, embardissant-se perquè no el troben. Surten los joglars acompanyant los caçadors fins al cap del poble i tothom se dirigeix corrents vers la castanyeda amb crits i tirs en busca de l'ós, lo qual fuig defensant-se; li tiren alguns tirs amb pólvora, per supòsit; l'ós se capgira, rodola, s'arrossega com si fos ferit, roncant i grunyint. L'amarren, lo lliguen pel coll i el menen en triomf cap al poble, seguits per la gatzara de la quitxalla i cridòria de gossos. Los joglars passen davant tocant lo ball de l'ós: lo fan ballar com un ós de debò, passant lo barret, i la festa s'acaba per balls a plaça" (Bosch de la Trinxeria 1887: 7,8). Per altra banda l'etnògraf Ramon Violant i Simorra va fer un retrat de com es desenvolupava la de Prats de Molló també al segle XIX: "La cacera es representava diumenge de Carnaval i els óssos eren quatre. Aquests eren mossos contractats, que rebien per fer la seva feina carn de porc, arròs i vi. De bon matí anaven al bosc i feien un bon àpat amb les provisions subministrades, i després cadascun dels personatges s'amagava el millor possible. Els caçadors, també després d'un bon tiberi, s'encaminaven al bosc seguits per un flabiolaire, que es quedava a l'entrada i esperava que tornessin. Cada ós, en sentir el tret que li anava adreçat, tenia l'obligació de deixar-se caure i posar-se un dogal al coll. Ja dins del poble, començava la gatzara general i les *bèsties* escometien la gent, especialment les noies. Finalment, se'ls portava a la plaça i es feia una cerimònia grotesca en què un *barber* els afaitava. Després es ballava el contrapàs de la revenja, que iniciaven els quatre *óssos* i els *caçadors*, en el qual les *bèsties* recuperaven la dignitat humana" (Violant 1949: 628).

La representació del ball de l'ós no és només fantasia: antigament als Pirineus realment es ballava amb els óssos de debò, i darrera de tot aquest espectacle hi havia una indústria lucrativa. Precisament la captura d'óssos, per al seu ensinistrament, començava a finals d'hivern; els homes sortien a la muntanya a cercar rastres d'óssa que els conduïssin fins al cau. Un cop localitzat l'animal, "l'ossaller" esperava que la mare sortís a buscar menjar i atrapava els petits a la cova<sup>6</sup>. "L'ossaller" ensenyava l'ós a fer veure que s'enfrontava amb ell i a fer-se el mort; un cop educat, "l'ossaller" recorria l'espectacle de l'ós per moltes regions del sud de França i de Catalunya (Fig. 14); al Vallespir, a "l'ossaller" li deien "Joan de l'Ós" (Casanova 2005: 265). Però antigament, l'ós era més que un espectacle; el plantígrad encarnava el poder i la força de la

---

<sup>6</sup> El captor mirava de no ferir la mare, que havia de proporcionar més cadells en el futur. Durant una quinzena d'anys aquesta va ser una activitat frenètica cada hivern als boscos de tota l'Arieja, de forma que cap a 1848 ja no quedaven caus per saquejar, perquè els óssos locals estaven pràcticament tots passejant-se per les places del sud de França amb una anella al nas. L'animal rebia un nom, generalment de persona, el més comú era *Martin*. L'ossall era criat a casa amb la família. Se li tallaven les ungles i esdevenia un animal domèstic més. Les mestresses de casa els solien alimentar amb biberó, i fins circula el cas d'una dona que en va criar uns quants amb el pit. (Casanova 2005: 263)



natura, i els pares occitans que tenien fills malalts esperaven amb fervor que arribessin els óssos ensinistrats a fi de curar-los el “mal de terra”, com es deia aleshores a l’epilèpsia; esperaven la seva arribada per fer cavalcar l’infant nou passos a sobre, perquè existia la creença que això l’havia de guarir (Casanova 2005: 64). Segons Francesc Perramon, al Pirineu s’ha mantingut viu el sistema de pensament arcaic i prearistotèlic fins a una època sorprenentment recent. L’ós és una figura fonamental per a aquesta cosmogonia, perquè aplega alhora les forces benefactores i negatives del més enllà, les quals han de ser conjurades a través de rituals<sup>7</sup>.

A Europa, on no hi ha simis, la figura de l’ós és la que més s’acosta a l’home de tot el regne animal. La comparació es fa inevitable i és ancestral. Al Pirineu basc l’etnògraf Txomin Peillen va recollir el testimoni de Petiri Prébende –mort el 1987 als 89 anys–, el qual assegurava que els vells bascos deien que l’home descendeix de l’ós, i ell mateix encara ho creia; Prébende opinava que entre l’ós i l’humà va haver “l’home salvatge”, una espècie de baula en la peculiar escala evolutiva de la mitologia pirinenca. L’ós “de fet és un humà”, deia el seu pare (Casanoves 2003: 70).

## 2.2. Recepció de la Festa de l’Ós:

És diumenge 14 de febrer del 2010, la neu cobreix les muntanyes dels Pirineus Orientals, a la Catalunya Nord. Són les dues de la tarda i a dalt del turó, en el castell de la Guàrdia, de Prats de Molló, amb una temperatura de cinc graus sota zero, fa un fred que *pela*. A cel obert, en un recinte tancat dins les muralles, entre la fumera d’una foguera, fent pinya dempeus al voltant d’una taula plena de gots i botelles de vi, una quinzena d’homes endrapen carn a la brasa i *mamen* de valent tot fent xerinola (Fig. 15 i 16); quan estan ben plens, a les tres de la tarda, prop d’una gentada expectant, es diferencien en tres grups de cinc persones de les quals quatre van vestits de caçadors i el cinquè tant sols vesteix pantalons texans i samarreta curta. Els quatre caçadors, fent espai entre la multitud, encerclen el cinquè per tal que l’expert i encarregat en vestir els que faran d’ós pugui executar la seva feina; un home d’entrada edat, amb presència d’ésser el més experimentat en aquesta tradició, vesteix els tres joves amb l’ajuda de tres dones, les respectives mares dels joves que vesteixen. Primerament se’ls vesteix amb un sac d’arpillera facilitat a mode de túnica ampla sense mànigues (Fig. 17); al damunt se’ls cobreix amb dues

---

<sup>7</sup> Tots aquests balls de carnaval, que en molts casos són pantomimes i representacions d’històries, eren importantíssims perquè el cicle de la vida continués. De la materialització del conjur depenia que comencés el nou cicle vital de la primavera. L’ós és, en definitiva, l’animal central de la mitologia pirinenca, en la qual juga un paper tòtem comunitari, i això s’expressa a través de les festes de l’ós, que eren les més freqüents de totes les que se celebraven al llarg de la serralada. (Perramon 1994: 19)

atapides pells de be de color cru (Fig. 18), una pel davant i l'altra pel darrere. Aquestes són retallades i adaptades al moment sobre el mateix cos del portador (Fig. 19); seguidament amb llargues agulles les mares tot cosint uneixen les diferents peces del vestit (Fig. 20) de les quals hi destaca un barret allargat d'una altura d'uns cinquanta centímetres (Fig. 21), que més que semblar el cap d'un ós dóna alçada i solemnitat al personatge. Els tres óssos, per tal d'anar entrant en calor, entre *xarrup* i *xarrup* que els caçadors els ofereixen a galet amb la bota de vi (Fig. 22 i 23), fan les primeres rebolcades entre ells i amb d'altres de més entrada edat que s'hi animen (Fig. 24). La gent udola, "uuu... uuu... uuu...", als óssos i un grup de músics compost d'un flabiolaire amb tambor, dues gralles i un sac de gemecs inicien l'acompanyament. Els tres peluts s'untten d'oli els braços, tot el cap, la cara i el coll; un cop protegits amb aquesta fina capa greixosa, paren les mans per tal que els caçadors els hi vessin més oli i abundosa quantitat de sutge (Fig. 25). Quan les tenen ben plenes ells mateixos barregen els dos components friccionant i fregant les dues mans creant així una emulsió negra molt lluenta que, tot cridant com guerrers, s'escampen novament pels braços, el cap i totes les parts de la cara i el coll (Fig. 26 i 27). Ben negres, els tres homes ja caracteritzats de la mítica bèstia dels Pirineus, cadascun d'ells s'embetuma i agafa amb força el bastó, d'uns cent setanta centímetres, que un dels caçadors del seu grup li ha entregat, amb el qual s'entén que el plantígrad pot ajudar-se a caminar dret i també utilitzar com a arma. Aleshores, els óssos, tot fent bromes amb els caçadors, fan les primeres exhibicions del tradicional *Ball de Prats* fins que tots ells són atacats, tacats amb les cares ben negres, tocats pel morro i urpes de l'ós (Fig. 28-30); junts s'apropen al mirador de dalt de la muralla i, amb vistes a les altes muntanyes nevades, els tres óssos criden alçant els tres pals ben alt sobre la població que espera la seva arribada a baix a la vila, exaltació emfatitzada pels trets dels caçadors que junt amb la cridòria fan eco en l'horitzó (Fig. 31).

Els óssos baixen corrents del turó seguits, més que perseguits, pels caçadors; la gent s'aparta del seu camí amb pressa, i les bèsties no dubten a saltar sobre tota persona despistada que es troba palplantada al bell mig del costerut sender que els condueix cap al poble (Fig. 32); quan una bèstia ataca el grup de caçadors aquests disparen dos trets i l'ós cau a terra amb la seva presa tot ennegrint-li el rostre. En menys de cinc minuts arriben bramant a l'entrada superior del poble, on els espera una gran gentada, i sense parar de córrer els óssos es dirigeixen amb velocitat i adrenalina cap al túmul, tothom fuig cridant fins que la bèstia enxampa una dona (Fig. 33 i 34).

Segons recull Joan Amades "a Prats de Molló feien el ball dels óssos quatre homes un xic taboles. Per a fer-lo percebien un duro i unes espadenyes noves. Es vestien amb una pell d'ós i es cobrien la cara amb uns retalls de la mateixa pell. Portaven un bastó alt i feixuc a tall d'arma. A mig matí sortien cap a la muntanya. Anaven a una casa forana, on ja els esperaven, i

feien un bon dinar un xic abundant de beure, puix que, segons el dir del poble, els qui representaven l'esmentat paper, si estaven una mica *engatats*, feien més l'ós. Cap a les dues de la tarda baixaven a Prats. Des d'abans d'arribar-hi, el qui els menava anunciava llur proximitat. Sortia a rebre'ls quasi tota la població. Els óssos, en veure tanta gent, feien com si s'enfuriessin i volguessin escometre-la. Els qui se sentien caçadors, ja els esperaven armats d'escopetes de pistó, els engegaven un tret i, si el dispar resultava, l'ós a qui apuntaven s'havia de donar per mort i caure estirat a terra. Si el tret fallava, l'ós tirava el seu bastó entre cames dels caçadors i en alguns casos els havia fet mal. Així es mataben els quatre óssos. Un cop morts, entre la multitud es produïa un clamoreig general de satisfacció i sorgia un gran aldarull. Els óssos ressuscitaven al moment. Els caçadors se'ls feien seus i els passejaven tota la tarda, fent-los ballar al so d'una tonada força escaient. Els óssos es lliuraven a tota mena de trapelleries, d'excessos i de llicències, molt especialment amb les dones, a les quals atacaven furiosament així que en veien una. Durant tota la tarda es produïa un desori que portava tota la població en renou." (Amades 1983: I, 671-673)

Ja ens trobem a la vila i aquí tothom sap que els óssos empaiten a les dones atacant preferiblement a les joves i si són noies maques millor. En veure'n una com a possible víctima l'ós es llança contra ella i si l'enxampa, tot abraçant-s'hi sense gaires miraments, en sintonia amb els dos trets dels caçadors, es rebolca al terra i li taca de negre la cara i en algunes ocasions les cuixes i els pits (Fig. 35-40). Val a dir que de vegades tant sols els refrega la mà o el rostre per la cara, però, com elles molt bé saben, majoritàriament no dubta a excedir-se i a rebolcar-s'hi. Aquesta escena pot molt bé remetre a la mítica i tòpica trobada entre la bella i la bèstia que aquí als Pirineus està explícita en la llegenda universal de Joan de l'Ós on s'explica que cada dia, mentre una dona cultivava a l'hort un ós l'espiava darrera un pi, fins que una tarda l'ós sortí i l'agafà, se l'endugué a una cova a on se la feu seva i tingueren un fill, en Joan de l'Ós, que un cop gran salva a la seva mare de les urpes de la bèstia. Extensa és la presència de l'ós en rondalles relacionades amb la fecunditat; d'aquesta manera l'arrambada de la bèstia es pot tractar d'un passatge ritual en el qual simbòlicament les joves són advertides de la virilitat animal masculina. Després que una noia hagi sigut atacada un dels caçadors li ofereix un traguinyol de vi (Fig. 41).

Per altra banda, quan l'ós veu un home amb el qual vol o percep en ell rivalitat pica amb el bastó a terra (Fig. 42), fent així espai entre la cridòria de la gentada, i mirant-lo als ulls fixament es posa a girar el bastó davant seu amb les dues mans a mode d'hèlix (Fig. 43), i fent crits d'ós comença a ballar movent-se amb el bastó de dita manera i de forma ja preconcebuda, tal com marca la tradició del Ball de l'ós a Prats de Molló, es passen el bastó un parell o tres de cops, realitzant un peculiar duel en dansa entre home i ós (Fig. 44), fins que la bèstia s'hi

abraona amb més o menys sorpresa per la víctima (Fig. 45); aleshores els caçadors disparen dos trets i el plantígrad cau a terra on, abraçat, empastifa de negre la cara de l'home fregant-hi amb pressió el seu rostre o les seves mans. Aquest ball de l'ós, duel entre home i bèstia, és acompanyat amb una particular tonada de flabiol amb tambor i gaita, melodia més que coneguda pels vilatans, els quals la taral·leguen amb gran ànim i especial entusiasme durant el ball.

L'enfrontament de l'home amb l'ós té una important trobada quan és un nen o més encara un jove adolescent el qui s'atreveix a encarar-s'hi, ja que és especialment en aquesta ocasió quan el ball adquireix un aire a l'estil dels rituals d'iniciació, de pas a l'edat adulta (Fig. 46 i 47). Observant amb objectivitat el ball de l'ós o millor dit el ball amb l'ós, que és anomenat "Ball de Prats" pels vilatans, es pot afirmar que entre la població és considerat amb admiració i elevada estima. En el ball hom creu rebre un particular reconeixement i benedicció de la bèstia davant dels ulls del poble tenint l'oportunitat de mostrar, en públic, el seu valor en enfrontar-s'hi i alhora de ser atrevit i humil en deixar-se abraçar per la superioritat física d'aquesta, moment en què s'ofereix el privilegi d'escenificar la trobada amb la gran bèstia, tal com hauria desitjat tot gran caçador d'antuvi<sup>8</sup>, un coratjós cos a cos. Des d'aquest punt de partida, la representació i el magnetisme de l'enfrontament entre home i bèstia en el ball de l'ós a Prats de Molló es pot molt bé atribuir als mífics, i no tan mífics, caçadors de les terres pirinenques que s'envalentien amb l'ós en un cos a cos individual rebotcant-se per terra abraçats, buscant la proximitat i el mateix pes d'aquest gran animal per tal d'encertar la punyalada, amb la por i el perill de morir esquincat per les urpes o d'una simple queixalada que li esclafés el crani (Fig. 49 i 50).

Tots escridassen, humilien i espanten l'ós amb xiulets i extensos udols, "uuuu... uuu... uuu...", però està clar que tots s'apunten a la festa i en el fons si són aquí és perquè desitgen ser tacats de negre per una de les bèsties. Oliver de Marliave va recollir una llegenda que es troba en tot el Pirineu Occità: Un dia que Déu passejava per la muntanya, una dona i un home es van amagar i li van sortir al pas udolant per espantar-lo. El Totpoderós va reaccionar de forma colèrica i els va dir: "Ós voleu ser, i ós sereu!" (Marliave – Claude 1990: 78). Aquest "ós voleu ser i ós sereu" concorda amb el fet que l'ós pintat de negre sutge taquí amb el seu negre als que udolen. En aquest ambient càlid de poble es fàcil reconèixer com els qui fan d'ós simpatitzen més o menys amb els vilatans i viceversa. Així doncs, el qui fa d'ós es rebotca amb la seva mare,

---

<sup>8</sup> En alguns indrets del Pirineu "van abundar fins temps recents els caçadors d'ós a la *gavineta*, un gros coltell que calia usar en un cos a cos amb el plantígrad. Aquest tipus de caça va ser practicat encara a principis del segle XX per Jean Denjean, dit *Lalo* (1852-1938), de Ranet, que ha ocupat moltes pàgines de diaris i llibres gràcies a una foto estremidora en la qual apareix amb una pell d'ós, amb les urpes i els ullals ben visibles, que li penja a les dues bandes del coll (Fig. 48). El mètode era simple, segons una descripció feta per C. Bergès el 1839, el caçador, armat amb la *gavineta* i amb el cap i l'esquena cuirassats amb una triple capa de pell de bou, es llençava vers l'ós i s'estirava a terra, i mentre la bèstia s'acarnissava amb la seva cuirassa, li obria el ventre amb el ganivet. *Lalo* tenia el seu propi equipament; es cobria l'esquena i la nuca amb una gran escorça de pi i usava una *gavineta* de cinquanta centímetres de fulla; d'aquesta manera, aquest predador contumaç va matar 22 óssos al llarg de la seva vida" (Casanoves 2003: x).

pare, germà, germana, tiet, tieta, cosí, veí, amic, amiga, companya... En aquest sentit s'escenifica clarament la familiarització que comparteix "l'ós" amb la gent de la vila, i tota aquesta trobada adquireix una dimensió ancestral més profunda del simple fet anecdòtic de la cacera, a on hom pot identificar la idea de què una part de l'ós o millor dit de la bèstia també està dintre d'un mateix o sigui en l'ésser humà, motiu pel qual estem tacats de la seva empremta. Aquesta emulsió de sutge i oli és un maquillatge negre, una fina pel·lícula que revesteix el rostre i l'ànima (Pavis 2000: 186), però no oculta la identitat del que fa d'ós, ans se'l reconeix. D'aquesta manera tots i cadascun dels vilatans van quedant tacats, i així s'escenifica sense paraules la dita: "Ós ets, ós seràs, i ós quedaràs" (Fig. 51).

Les corredisses i la disbauxa pels carrerons està assegurada; la història s'allarga, l'escena de l'atac i els balls es repeteixen contínuament arribant a la majoria de la població expectant. Cada cop que s'ha escenificat l'escena de la cacera, els caçadors encerclen l'ós i tot reanimant-lo amb un rajolí de vi l'ajuden a preparar-se novament, para les mans i li carreguen més oli i sutge que s'escampa altra cop pels braços i la cara; per aixecar-se s'ajuda del bastó que un dels caçadors sosté horitzontalment agafant-lo pels extrems al seu davant (Fig. 52), un cop dempeus segueix avançant amb força.

Es fan les cinc de la tarda i, durant aquestes dues hores de cacera en desori, un grup de nou homes vestits de blanc, surten del bar on han estat bevent; duen la cara enfarinada, un mocador al cap i un davantal; uns personatges que van a la captura definitiva de la bèstia per afaitar-la; aquests es divideixen en tres grups de tres, les tres persones del grup duen un element diferent essencial per a tal operació: el primer una cadena, el segon un pot de plàstic blanc al interior del qual hi ha una botifarra submergida en vi negre, i el tercer una pigassa, destrat de llenyataire. "Quan les colles havien voltat prou pels carrers, feien cap a la plaça, on es simulava afaitar els óssos, l'un darrera l'altre" (Amades 1983: I, 673).

Els barbers apareixen en comparsa movent les pigasses i arrossegant les cadenes pel terra (Fig. 53); es desplacen tambalejant-se al so d'una cobla que els acompanya tocant la mateixa melodia. Els caçadors s'aparten dels óssos i els barbers s'hi rebolquen repetides vegades fins que definitivament aconseguen encadenar cada bèstia. Aleshores els passen pels carrers del voltant de la plaça tibant-los de les cadenes i fent un ball en què donen voltes entre ells i es llencen el bastó de l'ós passant-se'l d'un barber a l'altre (Fig. 54 i 55). És en aquest moment quan els óssos treuen les seves forces més profundes i sense parar de forcejar amb els barbers intenten desfer-se'n; els óssos estiren fort i els beguts barbers en alguns moments no poden sostenir tal força i se'ls escorren les cadenes de les mans: és quan l'ós es llença contra una dona amb gran sorpresa i ensurt per ella, els barbers s'hi apropen i aprofiten l'avinentesa per a rebolcar-s'hi ells també, imatge prou suggerent en què un de negre i l'altre de blanc abracen la

dona (Fig. 56). Els óssos són estirats pels barbers que els condueixen amb estrebades cap a la plaça, en el camí no hi falten les ensopegades i les caigudes de barbers i óssos que a la gent li fan tanta gràcia. Tots els caçadors junts encerclen la plaça delimitant una escena central; els barroers barbers forcegen tot el que poden per fer assentar la bèstia en una cadira i quan la bèstia està asseguda es venç per un moment, instant en que els barbers unten les galtes de l'ós amb una botifarra sucada amb vi i seguidament li llisquen el filó de la pigassa per la galta repetint aquest gest tres cops en cada una, entre sospirs no forçats de l'interpret a qui li ha tocat fer d'ós aquest any (Fig. 57 i 58). “L'escena era feta de la manera més pintoresca possible i se li donava el grau de màxima comicitat, puix que constituïa l'episodi més important i principal de tota la facècia. En lloc de navalla, hom feia servir serres, destrals, ganivetes o d'altres estris semblants. Els óssos es bellugaven, grunyien i borgejaven a fi de complicar l'operació. Tot el veïnat acudia a fer-se un bon tip de riure amb l'afaitada” (Amades 1983: I, 673). Sembla ser que tot i així, després de tal operació els óssos revifen i desempallegant-se de la cadira salten sobre una altra dona entre els espectadors que en cercle contemplen l'escena, les rialles s'accentuen i els barbers al sentir la tonada final de la cobla, estiren les pells de l'ós fins que ràpidament li estripen i treuen tota la indumentària (Fig. 59), disfressa ennegrida que acomiaden llençant-la damunt la gentada, donant a entendre que d'alguna manera han estat humanitzats. “Acabada la representació, tots els que hi havien pres part activa ballaven un contrapàs dit de la revenja, perquè els óssos es vindicaven del paperot que havien fet” (Amades 1983: 673). Tots junts; caçadors, barbers i óssos ballen abraçats donant voltes per la plaça fins que en finalitzar la música contents es feliciten mútuament i es comenten les anècdotes de la festa (Fig. 60), moment que recullen els diversos mitjans de comunicació locals.

### 3. LA DANSA DE LA MORT DE VERGES

#### 3.1. La Mort:

En plena Quaresma, quinze dies abans de Dijous Sant, la comparsa de la Mort comença a assajar la seva estricta dansa en la foscor dels carrers de Verges (Fig. 61 i 62). Les nits prèvies a la Processó de Dijous Sant, el poble de Verges és un escenari on les diverses comparses o grups teatrals de la Processó assagen i preparen les seves representacions. Els dansaires de la Mort practiquen els salts de la dansa amb els objectes simbòlics corresponents i s'entrenen per poder aguantar les dues hores de processó en dansa, les impactants vestimentes d'esquelet només surten al carrer el dia de la Processó. Formar part del quadre de la Mort de Verges està en funció a la talla de cadascun dels cinc vestuaris d'esquelet; qui vulgui fer de Platet, de Rellotge, de

Bandera o de la Dalla només ho pot fer si li va bé el vestit d'esquelet que l'acompanya. Els vergelitans que des de petits desitgen fer de la Mort en la Processó comencen a participar-hi com a Platets o Antorxes, i conforme creixen poden fer de Rellotge, de Bandera i finalment de la Dalla, si quan ho demanen tenen la talla corresponent (Fig. 63 i 64). El que duu el Tabal és el cap de colla, el més veterà de tots.

La tipologia de la indumentària dels esquelets de Verges, de base negra amb els ossos pintats en blanc al damunt, no apareix documentada a Europa fins a principis del segle XVI. Així ho constaten Massip i Kovács quan aporten el relat de Giorgio Vasari d'una comparsa macabra ideada per Piero di Cosimo per al Carnaval de Florència de 1510: <<Una strana, orribile e inaspettata visione... *il Carro della Morte*... Era il Trionfo un carro grandissimo tirato da bufali tutto negro, e dipinto d'ossa da morti e di croci bianche e sopra il carro era una Morte grandissima in cima, colla falce in mano, ed avea in giro al carro molti sepolcri: ed in tutti quei luoghi che el trionfo si fermava a cantare, s'aprivano ed uscivano alcuni, vestiti di tela negra sopra i quail erano dipinte tutte le ossature di morto nelle braccia, petto, ventre e gambe che il bianco spiccava sopra quell negro.”<sup>9</sup> Davant i darrera del carro “anaven molts morts cavalcant sobre cavalls triats amb diligència entre els més secs i raquífics que mai es poguessin trobar, amb cobertes negres plenes de creus blanques, i cadascun tenia quatre palafreners vestits de mort amb torxes negres i un gran estendard negre amb creus, ossos i cap de mort” (Massip-Kovács 2004: 38). Més auster, però similar quadre escènic és el que Lorenzo Costa plasma el 1490 en el fresc del *Trionfo de la Morte*<sup>10</sup> (Fig. 65) en la capella Bentivoglio de l'església de San Giacomo Maggiore de Bologna; on la Mort amb la dalla alçada, fent un gest amb la mà dreta que sembla una benedicció cristiana, asseguda dalt d'un carruatge tirat per dos bous negres cavalcats per esquelets, desfila entre la gent expectant en una processó seguida per les autoritats i els diferents estaments. Amb una estètica semblant, la dansa de la Mort de Verges la trobem dins d'una processó com també ho figuraven els Triomfs de la Mort; escenificacions representades en el seu pas, tot complint un recorregut urbà.

L'espectador de la dansa de la Mort de Verges no té una participació en el seguici de la comparsa de la Mort, i aquesta tampoc balla amb uns vius o invita a ballar amb una actitud

---

<sup>9</sup> “Una estranya, horrible i inesperada visió... el Carro de la Mort... Era el Triomf un grandíssim carro tirat per bous negres, i pintat amb ossos de mort i creus blanques i a dalt del carro hi havia molts sepulcres: i en tots aquells llocs on la mort es parava a cantar, s'obrien i en sortien alguns vestits de tela negra sobre els quals s'havien pintat tots els ossos de mort en els braços, pit, ventre i cames de manera que el blanc ressaltava sobre el negre” (Giorgio Vasari, *Vite*, IV: 135, “Vita di Pier di Cosimo”, *apud* Massip – Kovács 2004: 37-38).

<sup>10</sup> Els triomfs de la Mort en carruatges estirats per bous són formacions inspirades en els cèlebres *Triomfi* de Petrarca (1352-74), que no devien ser inusuals a Itàlia on segons alguns estudiosos s'originà el mateix tema iconogràfic. (Guerry 1950: 24; Massip – Kovács 2004: 38).

irònica als assistents com podia succeir en les danses en filera tardomedievals on s'intercalaven vius i morts, agregant el gràfic sentit igualitari de la mort que no fa distincions d'edat, gènere o condició social<sup>11</sup>. Com es pot veure en un gravat italià de l'últim quart del segle XV que mostra a cinc persones acompanyades cadascuna per un mort (Fig. 66)<sup>12</sup>; o en les il·lustracions, del 1486, de Guyot Marchant per *La danse Macabre des Hommes* (Fig. 67) i *La danse Macabre des Femmes* (Fig. 68) (Dehner 1971: 92-93), on cada viu balla, dialoga, amb el seu mort. La dansa vergelitana, com diu Jordi Roca (annex dvd), pot ser entesa com una família d'esquelets, de morts, en què la Dalla és el pare, la Bandera la mare, el Rellotge el fill gran i els Platets els dos fills més petits. La Mort no balla amb els espectadors de la Processó, però en ser un públic familiar, aquest s'hi pot emmirallar (Fig. 69 i 70).

### 3.2. Recepció de la dansa de la Mort de Verges:

La dansa de la Mort s'escenifica cada Dijous Sant en la popular processó de Verges, obra teatral de carrer composta per una primera part fixa a la plaça<sup>13</sup> i una segona pròpiament processional. En la primera part, quan els rabins ja han acordat la captura de Jesús, la dansa amb la seva formació en creu (Fig. 71) entra caminant a escena lentament acompanyada pel so binari del tabal. Els cinc esquelets pugen les escales del cadafal (Fig. 72) i a dalt l'entarrimat buit mostren tres cops el cicle dels moviments de la dansa en posició estàtica, sense avançar, amb el corresponent acompanyament del tabal, il·luminats pels focus de llum freda de l'escenari (Fig. 73). Seguidament reprenen la marxa acabant de creuar l'escena de la vida de Jesucrist donant a entendre als espectadors la mort imminent del Messies (Fig. 74). Un cop dictada la condemna del Messies a morir crucificat per part de Pilat, els jueus carregen la creu a les espatlles de Crist i comença la processó pels carrers amb el sorollam dels armats. És a mitjanit quan es veu passar la dansa de la mort pels carrers clarobscur a la llum de torxes i llànties en el seu context i aire més tètric que la caracteritza (Fig. 75). Aquesta comparsa en dansa la trobem després del pas dels dos lladres condemnats junt al Natzarè que els precedeix arrossegant la creu assetjat pels insults dels jueus (Fig. 76); al darrera, cloent la processó van les vestes. Un cop la processó ha fet el seu recorregut es dissol a la plaça de l'església, temple on només hi entra la formació de la Mort en dansa que encarant-se davant del sagrari executa una reverència lentíssima (Fig. 77-81) mentre a

<sup>11</sup> Tipologia de dances macabres d'origen pròpiament franceses, testimoniades en frescos com la de l'abacial benedictina Saint Robert de La Chaise Dieu datada entre el 1410/1420, o el de derruït Cementiri del Innocents de París datat del 1424, que el segle XV és varen propagar per tota l'Europa catòlica (Massip – Kovács 2004: 40-42).

<sup>12</sup> Gravat editat per Schreiber (1891-1911: VI, lám. XXVII), *apud* Massip – Kovács 2004: 43-44.

<sup>13</sup> Temps endarrere totes les escenes de la processó tenien per marc els carrers del poble; no és fins l'any 1955 que, per diverses raons econòmiques i d'espai, el Sr. Carles Perpinyà com a director presentà al Patronat de la Processó un projecte de reforma del recorregut i dels espais escènics, centrant els quadres de la vida pública de Jesucrist en un mateix espai i escenari, a la plaça major (Roca 1986: 10).



fora s'està escenificant la crucifixió (Fig. 82). Aquest any, la Mort no ha finalitzat a l'església com de costum sinó que se l'ha vist per últim cop en el quadre final de la crucifixió acompanyada d'un modern muntatge de videoprojeccions<sup>14</sup>.

L'espai-temps de la Mort vergelitana és la fosca nit de Dijous Sant que omple els carrers i temple del casc antic. Passant, doncs, per foscos carrerons ambientats només amb la llum de torxes i quinqués, objectes escenogràfics que per si sols no fan una llum que il·lumini intensament el cos de les comparses. Els fanals estan apagats, tret d'alguns llums de carrer que s'hi mantenen filtrats o que són de molt baixa intensitat. En els trams a on s'escenifiquen les tres caigudes de Jesús i al final a la crucifixió hi ha un dispositiu de focus que reforça l'escena amb algun que altre efecte com fum o projeccions. Però la Processó quan transcorre pels carrers ho fa encara, tan sols, amb la llum natural de les flames; no hi ha focus que falsegin l'extensió de la llum del foc il·luminant les comparses i els actuant, com podríem dir d'un disseny de llums teatral que a més de tenir els seus objectes escenogràfics de llum, contempla la presència de focus que reforcin la llum d'aquests objectes il·luminant per extensió als actuant, l'escenografia i tot allò que està en l'escenari, amb l'objectiu de poder graduar tècnicament la seva intensitat i focalització. Tot i ser una processó teatral i laica, estem parlant d'una processó nocturna on la llum de la flama té per l'Església una presència primordial en tant que transcendental en l'acompanyament de la passió i mort de Crist; a Verges hi és ben present precisament recreant l'atmosfera d'aquest espai-temps mític, religiós, espiritual. En la majoria de comparses de la Processó hi ha un gran nombre de portadors de torxes o ciris depenent del que els pertoqui, que les fan visibles i distingibles; però, a la cua de la comparsa de la dansa de la Mort només hi ha quatre torxes, la llum de les quals, com és lògic, no arriba a il·luminar els esquelets com ballen, causant un efecte realment tètric. Així, la Mort es troba literalment a les fosques, a l'ombra de la Processó, gràcies, també, a la certa distància que es marca amb la comparsa del davant, tenint un espai buit per ocupar, a diferència de les altres comparses.

El tram a on més gent es congrega per veure passar la dansa de la Mort és l'anomenat Carrer dels cargols, un conjunt de carrers estrets, on a les parets s'hi han enganxat amb un conglomerat de cendra closques de cargol que funcionen a mode de llànties (Fig. 83 i 84). Centenars de quinqués rudimentaris, que han estat confeccionats el mateix dia al matí pels mateixos propietaris de les façanes de les cases on es fixen, ofereixen, a la nit, el que podem definir com el *look* més tradicional del pas d'aquesta dansa. Així és que tres hores abans de la

---

<sup>14</sup> Amb el nomenament de Lluís Llach com a director coordinador de la Processó entre el 2009 al 2011, l'espectacle de la Processó ha sofert la incorporació de noves tecnologies i alguns canvis escenogràfics en el muntatge.

processó, la gent ja comença a ocupar el carrer dels cargols fins que queda ben ple; gentada que a pocs minuts perquè passi la processó comença a encendre les metxes dels cargols. El primer pas dels armats força a atapeir els espectadors a les parets dels estrets carrers, fent espai a la via de les diferents comparses que són rebudes amb més o menys interès, tret la de la Mort que just sentir-la venir, amb el ritme del tabal, crea atenció i silenci immediat entre les persones. Aleshores, per la penombra del carrer custodiat per petites i càlides llànties, es veuen vindre unes siluetes dansant, esquelets que sobresalten amb la munió de flaixos que congreguen, i ressalta el blanc dels seus ossos (Fig. 85 i 86). Sabem que la llum blanca instantània d'un flaix desvela momentàniament tot allò que està en la foscor, sobreposant-se a tot altre tipus de llum existent, en aquest cas la càlida dels quinqués; però aquesta tempesta de flaixos no sembla preocupar a ningú ni estranyar als espectadors, els quals no es priven de seguir fent fotografies amb flaix, agregant forçosament aquest element plàstic dins l'ambientació, no menys tenebrosa, de la dansa de la Mort. Si analitzem el disseny de llums d'una dansa professional veurem que els cossos prenen volum bàsicament per la incisió lumínica des d'angles laterals; com succeeix, precisament, amb els flaixos que taquen la dansa de la Mort, els quals provenen de tots els seus angles laterals simultàniament, aleatòriament, arbitràriament, caòticament. S'ha de dir que la mateixa llum de les llànties situades a les parets també proporciona una llum lateral a dos bandes, a la dansa; però es presenta difusa, homogènia, constant, tènue i càlida, en contraposició amb la llum focalitzada, puntual, marcada, agressiva i freda dels flaixos. A més, és fàcil observar que la naturalesa mecànica i instantània d'aquestes fogonades accentua el sentit rítmic, sec i estacat, de la coreografia; els moviments queden més seqüenciats, fragmentats, abstrets d'una fluïdesa humana, mecanitzats. Ara amb els flaixos, la dansa de la Mort reapareix contínuament de la foscor (Fig. 87 i 88). Però la il·lusió de tot plegat és que en realitat els flaixos hi són perquè els espectadors fotografien la dansa de la Mort, no per res més; el resultat plàstic és una clara conseqüència de l'ús. I de ben segur que la majoria dels espectadors, per no dir tots, no s'adonen de la participació activa que estan tenint en la creació plàstica i estètica d'una coreografia que la seva naturalesa, en principi, és la de dansar en la boira de la foscor. Està clar que els flaixos que congrega la dansa de la Mort no provoquen el mal que sofreixen els quadres dels museus causant-los una ràpida deterioració de la pintura, perquè els seus vestuaris es van renovant; però en una obra teatral a ningú se li acudiria fer fotografies amb flaix, trencant la ficció i l'estètica de l'obra, i sobretot, per una qüestió de respecte i d'atenció als actants. Fàcilment es pot justificar aquest fet dient que l'espectador que fotografia la dansa de la mort és en certa manera com aquell turista de carrer compulsiu que fotografia els monuments o les obres emblemàtiques. Centrant-nos en el significat que provoca aquest fenomen dins del sentit, de la ficció de l'obra ens trobem amb l'acte cru de que s'està fotografiant "la Mort", o millor dit una al·legoria teatral

de la Mort, una escenificació anunciadora d'allò de què ningú no es pot escapar. La fotografia, en la seva forma significant, també, ens està dient, implícitament, que “el temps és breu”, que “acabarem reduïts a matèria insignificant” i que “ningú se n'escapa”. Roland Barthes ja relacionà el teatre i la fotografia com les formes artístiques que estan més a prop de la mort; i és que, totes les fotografies són també un certificat de presència, una emanació del referent, el poder de les quals es distancia de la representació, del teatre, en regir-se en l'autenticació (Barthes 1982: 142-155). Així, el fet de que la dansa de la Mort es mostri com una representació que és fotografiada constantment agrega el component de realitat, de cruesa, accentuant indiscutiblement la seva dimensió macabra. La Mort no es troba amb un públic atònit i tampoc devot de les processons religioses sinó amb un públic que ja sap amb l'espectacle que es trobarà i per això ja hi va, inconscientment equipat, amb la seva càmera de fotos. Hom pot veure com l'espectador més audaç, amb la seva càmera, intenta captar els símbols de la dansa en l'instant més precís. I és que, amés, les màximes escrites en el cos de la dansa són pràcticament imperceptibles: el “NEMINI PARCO” de la dalla, a causa de la foscor i en estar arran de terra no es pot llegir amb facilitat (Fig. 89); i, “EL TEMPS ÉS BREU” que hi ha inscrit en la bandera, tot i estar en una alçada òptima, per culpa dels plecs d'aquesta, mai s'arriba a veure amb totalitat (Fig. 90 i 91). Pel que fa a la simbologia dels objectes, la dalla i el rellotge, en el seu moviment, s'entenen a la perfecció (Fig. 92 i 93); però, en els platets, la gent desinformada no acaba d'entendre què és el que hi volen mostrar aquests petits esquelets, semblen que vagin buits (Fig. 94). Com que el ritual cristià d'imposar cendra al front dels assistents en els actes litúrgics de Dimecres de Cendra ja no té la popularitat d'abans, no hi ha la pervivència de l'escenificació directa que ens recordi el “quia pulvis es et in pulverem reverteris” que otorga sentit als “platets”, els quals eren utilitzats com a contenidors de les cendres durant aquest ritual d'ungiment. I com que la cendra o la pols se les identifica més en el seu voleiar, per qui desconeix la referència d'aquests platets no acaba de veure-hi “platets amb cendres” ni pols sense una explicació prèvia, ja que materialment dins dels platets no hi ha una substància volàtil sinó una matèria fossilitzada en l'objecte d'attrezzo.

Així és que, mentre que l'ocupat espectador mediatitzat completa la percepció d'aquest “espectacle de la Mort” a través d'un visor, d'una pantalla, d'un objectiu que mata; l'espectador auster veu com els flaixos assassins de la humanitat no desgasten ni aturen el pas viu d'aquests esquelets en dansa, de la Mort que es fa notar perquè balla i avança sense parar, recordant-nos que segueix encara viva en la nostra consciència (Fig. 95 i 96). Actualment, disparar els flaixos és la manera que té el visitant de fer-se partícip de la processó.

## 4. EL SALT DE PLENS DE LA PATUM DE BERGA

### 4.1. El Ple:

Aquest dimoni berguedà es diu popularment Ple perquè va ple de foc i de vegetació. Impregnats en la seva mateixa dermis duu aquests elements essencials; el foc brolla de l'extremitat de la seva cua i banyes, i una boscúria verda envolta aquestes zones neuràlgiques de la seva silueta diabòlica. El Ple pren forma en donar cos a una indumentària tradicional composta per: una granota de roba ignífuga verda i vermella; la careta o carota, la màscara demoníaca de color verd fosc i vermell amb dues banyes i una petita boca i dos ulls retallats; el foc de nou “fuets”, coets, que es subjecten de tres en tres a la cua i a cada banya; i, la verdura fresca de la vidalba i l'herba tendra, plantes estacionals que es recullen un parell de dies abans de Corpus, que s'envolten a la cua, a les banyes i al coll.

En Jordi Camps (Fig. 97) és l'actual responsable de les caretes i aquesta feina li és atorgada per tradició familiar: “des de petit, a casa meva, amb el meu pare i el meu avi... sempre ens hem cuidat d'arreglar les comparses de la Patum”. Les caretes antigament eren fetes de cartró i guix, sent més pesants i fràgils, però des de fa uns quaranta anys “les fem de roba i cola sobre un motlle de fusta”. Camps assegura que totes les caretes d'ara són úniques, ja que “al desemmotllar-les quan encara estan tendres agafen cadascuna una forma diferent”. Damunt d'aquesta base “hi afegim les dues banyes de ferro per als fuets subjectant-les amb una muntura i els hi fem les orelles, amb roba i cola també”. Seguidament, un cop seques, se'ls hi retallen els ulls i la boqueta, oferint una mínima visibilitat i respiració, procurant protegir de les espurnes de foc al portador de la careta. Finalment “són pintades de verd fosc i vermell”. En el dors d'aquesta màscara facial rígida hi ha un retall de capa ignífuga que cobreix fins ben passat el clatell, tota ella es subjecta fortament al rostre amb un cordó horitzontal i un de vertical que es llacen en un fals nus que la fa de fàcil i ràpida extracció, però alhora de complicada col·locació. Les dues-centes caretes de Ple que es necessiten per la nit de dijous de Corpus o de diumenge s'enllesteixen el dia abans incorporant-los els dos elements efímers que les caracteritzen: els tres fuets lligats a cada banya i la vidalba que les envolta tot cobrint de verd el capdamunt d'aquestes màscares berguedanes.

Els “fuets” són la mesura de foc i de vida dels diables berguedans, ja que marquen el principi i el final del seu salt, la seva escenificació a la plaça. El Ple pren el seu rol quan els seus fuets són encesos i l'abandona quan han esclatat, tal com ho explica en Josep Freixas: “cada fuet

dura tres minuts, entre que un s'encén abans i l'altre s'encén més tard, el salt dura uns cinc minuts". Les espurnes de foc s'externalitzen escenogràficament partint d'unes figures ígnies que no paren de saltar fins que el foc s'ha consumit del tot. Sense els "fuets" els Plens no existirien, no tindrien el foc pel qual viuen. Diables berguedans i coets sempre han coexistit des del 1628; l'any 2000 es cremaren 4.500 "fuets" i 400 bengales, tants com se'n devien cremar en 25 patums durant el segle XVII (Rumbo 2003: 32). Actualment els "fuets" de la Patum són de fàbrica, i com és lògic s'encarreguen cada any a una empresa de productes pirotècnics; però, del 1889 al 1951 es té constància que s'havien anat confeccionat artesanalment per "fuetaires" de Berga (Rumbo 2003: 33).

En Freixas té clar que qui fa de Ple tal com surt, ple de verd dels vestidors, no té cap perill de cremar-se, "n'hi posem tant de verd, que no deixa que les espurnes de foc cremin el Ple". Joan Amades ja apuntava que es cobreixen tots d'herba tendra per escopir el foc, com també que van vestits de sargil, per tal que les guspies que els puguin caure al damunt no els cremin la roba (Amades 1983: III, 111). En el cos dels Plens, la vidalba i l'herba la trobem al voltant mateix d'on es subjecten els fuets i amb més quantitat en la zona perifèrica de la careta i el coll arribant a les espatlles, està clar que es situa en les zones on les espurnes cauen més directament i allà on aquestes poden causar més molèstia. Tenint present l'antiguitat dels plens i suposant que, com sembla ser, sempre han anat amb coets, és obvi formular que en el seu inici el vegetal verd hagi estat incorporat a mode d'escut ignífug primitiu. Si observem els altres diables berguedans, les maces, ens trobem que al no portar fuets a les banyes ni a la cua, tampoc porten vidalba: així doncs, l'herba que duen els Plens no és simplement decorativa.

Si el foc és la matèria plàstica protagonista durant el salt, la vegetació tendra ho és durant el procés d'encarnació dels Plens.

#### 4.2. Recepció del Salt de Plens:

A la plaça de la Ribera, una petita plaça situada un carrer per sota de la de Sant Pere, hi ha un recinte tancat, ple de munts d'herba tendra i vidalba, habilitat per vestir els Plens (Fig. 98-100), i també hi ha un petit local on s'hi emmagatzemen les granotes, les caretes i tot el material pirotècnic. La plaça de la Ribera és el lloc on es preparen els Plens abans que surtin a saltar a la Plaça de Sant Pere.

A dos quarts de deu, quan la Patum Completa ja ha començat, per la megafonia de la plaça de la Ribera avisen que tots aquells que saltaran de Ple en el primer salt vagin a recollir els

vestits i les caretes. Davant de la finestra del magatzem, que hi ha just al costat del tancat, es forma una cua de joves i no tan joves que recullen el material que se'ls entrega. Entre comentaris alegres de la gent, les cent persones que saltaran de Ple es vesteixen amb les ignífugues granotes al mig del carrer. No tothom qui fa de Ple es vesteix amb una granota del magatzem, hi ha qui ja la porta de casa seva, com en Joan Sala<sup>15</sup> que duu la granota que duia el seu pare, un vestit gastat i ple de cremades que té més de cent trenta salts de Ple (Fig. 101). Els qui fan de Ple, un cop vestits amb les granotes, entren al recinte tancat ple de munts de vidalba i d'herba llarga on els “vestidors” els incorporen la cua i la careta seguint un procés ritualitzat, alhora que donen algun consell necessari als novicis. Primerament es fan les cues de tots els Plens; l'experimentat “vestidor” lliga els tres fuets a la cua del Ple i l'envolta amb un feix d'herba o vidalba trenada en rosca d'aproximadament un metre i mig de llargada que ell mateix es proporciona d'un dels munts (Fig. 102-104). Després, qui fa de Ple s'agenolla i li col·loquen el collar i les dues benes, una al front i l'altra pel mentó i la coroneta, com a protecció de la zona en què la careta s'acobla amb força (Fig. 105 i 106). Amb perícia, dos dels “vestidors” fan subjectar la careta a la cara i cap del portador amb un fals nus dels cordons vertical i horitzontal que pengen al dors de la màscara (Fig. 107-112), i deixen a la vista l'extrem del cordó que s'ha de tibar per extreure fàcilment i ràpidament la careta en cas d'urgència. Finalment, els “vestidors”, amb un altre feix roscat que col·loquen al voltant del coll del Ple, entre la careta i el collar, fan una fornida bufanda vegetal on reposa el pes de la careta i impossibilita qualsevol moviment d'aquesta com també l'entrada de qualsevol espurna de foc (Fig. 113-116). Un cop el Ple està ben espès de verd, s'aixeca i surt caminant de bracet del seu acompanyant (Fig. 117).

El Ple ha d'anar acompanyat perquè de tant atapat d'herba com va se li fa difícil la visibilitat i la mobilitat, com també li succeïa al *maiet* (Fig. 11), un noi recobert de fonoll i romaní de genolls en amunt que, “de tant engavanyat que anava, se li feien difícils els moviments, i com que de tan tapat no s'hi veia, calia que els companys el manessin agafat per les mans”<sup>16</sup>.

Els Plens, de la mà dels seus acompanyants, comencen a pujar les escales que condueixen a la plaça de Sant Pere i en elles esperen el seu moment d'entrar; és després que acabin de ballar els *Nanos* Nous que ve el Salt de Plens. El temps d'espera que els Plens sofreixen a les escales

---

<sup>15</sup> En Joan Sala és un berguedà de trenta-dos anys que fa de Ple per tradició familiar, als quatre anys ja va començar a saltar de Ple en la Patum Infantil; i ara, després de la mort del seu pare, ell és l'hereu del vestit de Ple que havia dut.

<sup>16</sup> El “maiet”, que Amades l'interpreta com un culte al geni de les forces vegetals, tenia lloc en alguns llogarrets de l'alta muntanya cerdana el dia primer de maig en el que s'anomenava el captiri dels maiets. En tal captiri, el maiet cantava davant de cada casa una cançoneta, al·lusiva al pas de l'hivern a l'estiu, i els companys corejaven la tornada, al so de la qual feien un ball rodó al voltant del maiet. Després de cada número, hom donava quelcom de menjar al maiet amb què, encabat el captiri, la colla pogués fer un berenar (Amades 1983: II, 343).

que donen peu a la plaça de Sant Pere és un moment ple de nervis i de calor; en l'espera, alguns dels acompanyants venten davant les caretes procurant que el seu Ple tingui aire fresc. L'entremès dels *Nanos* Nous es retira de la plaça i per megafonia s'adverteix de les característiques d'un Salt de Plens: “demanem aquells i aquelles que no conegueu el que anem a fer que no us quedeu al mig de la plaça. Poseu-vos en algun lloc que ho pugueu veure i, vist el primer salt, ja decidireu al segon salt de posar-vos-hi o no, (...) per les seves característiques i perillositat, no té res a veure amb alguns correfocs que pugueu haver vist en altres comarques>>”. Són vora les onze quan tots els Plens amb els seus acompanyants entren dins la munió de la plaça mentre la gent s'acaba de protegir amb gorra i mocador (Fig. 118 i 119). Un cop estan tots els cent plens distribuïts per la plaça de l'ajuntament, s'apaguen els llums i la cobla Pirineu des d'unes grades, situades davant de l'església, des d'on es veu la totalitat de la plaça, toquen la tonada que acompanya el salt, una genial melodia ritmada a dos per quatre composta pel berguedà Joaquim Serra i Farriols l'any 1888 (Rumbo 2003: 102); anteriorment el Salt de Plens es feia només amb l'acompanyament rítmic del tabal de la mateixa manera que es fa encara ara amb l'entremès de les Guites. Els acompanyants, sense perdre més temps, encenen la bengala que duen i amb aquesta calen foc als fuets del seu Ple; els quals s'encenen simultàniament. Cada Ple, ple de foc, dona voltes sobre si mateix al ritme constant de la melodia (Fig. 120-122); l'acompanyant li fa espai i el condueix en el moviment continu que tota la plaça segueix en direcció contrària a les agulles del rellotge. La visió general de la coreografia compleix un moviment circular col·lectiu que es desdibuixa en una espiral de foc i fum dins la comunitat patumaire, una massa de gent que va saltant a l'uníson (Fig. 123 i 124). La cua dels dimonis, per la seva baixa alçada, és la que més cremades causa als qui l'envolten; l'acompanyant, que és qui més espurnes de foc rep, ha d'estar atent que els patumaires més porucs no facin cap empenta o coça al Ple en sentir-se pitjats davant les espurnes i dels espetecs dels “fuets”. Però la gran majoria de patumaires que salten en grups agafats pels braços mentre taral·legen la melodia naïf d'en Quim Serra amb més o menys entusiasme no s'espanten de les espurnes ni dels espetecs. Passats tres minuts del començament del salt, els “fuets” comencen a esclatar en un terrabastall de trons que ens apropa a l'apoteòsic final, la música no para de sonar en aquest moment més àlgid que finalitza havent durat aproximadament un total de cinc minuts. Quan l'acompanyant veu que tots els nou fuets del seu Ple ja han esclatat li treu la careta. En finalitzar la música es tornen a encendre les llums de la Plaça i la gent aplaudeix; els organitzadors fan espai entre la gentada perquè els Plens i els acompanyants puguin sortir ràpidament de la plaça (Fig. 125 i 126). Els acompanyants i els participants de Ple baixen satisfets cap a la plaça de la Ribera fent comentaris com el veterà Joan Sala: “feia molt de temps que no se saltava tant bé i a part sembla que la gent pren consciència”.

Com s'ha vist, qui fa de Ple no és exactament un actuant, simplement s'ha de deixar guiar pel seu acompanyant. La gràcia del Ple és que és una figura ígnia-vegetal que es mou, que gira, que està viva. Qui fa de Ple no ha d'actuar sinó que ha de donar la seva força, la seva vida perquè el Ple pugui existir. Si analitzem la simbologia que s'estableix entre el Ple i l'acompanyant veiem que "l'acompanyant" és el personatge que representa l'ésser humà i el Ple representa el "geni de la naturalesa"; l'esperit de la Naturalesa, el foc que guiat, domesticat per l'home entra a l'espai urbanitzat. Qui fa d'acompanyant si que ha de saber l'acció que s'ha de seguir, però qui fa de Ple només ha de donar l'atribut de vida al Ple. Podem establir que qui fa de Ple és l'espectador que viu l'espectacle des de dins; és el receptor d'una obra que es desplega al seu entorn. L'obra que s'articula en els límits de la teoria de la recepció és la que forma un teixit d'espais en blanc que s'omplen per persones receptores de l'obra que automàticament passen a formar part de la significació de la representació (Pavis 2000: 267). Es pot dir que, els cent Plens de cada Salt de Plens de la Patum són omplerts per cent persones que viuran una recepció intensa alhora que formen part de la significació del Salt de Plens.

El "vestidor" de Plens Josep Freixas explica (annex dvd) que entre els seus companys que vesteixen Plens es reparteixen els quatre-cents "vals" que acrediten qui salta de Ple, de tal manera que qui vulgui un d'aquests tiquets ha de contactar amb un del homes de la comitiva que vesteixen els Plens. "A mi, personalment hi ha gent que em telefona per Nadal, Setmana Santa...", així és com en Josep reparteix els quinze "salts" de què disposa fins que els té tots emparaulats. Evidentment els qui salten de Ple acostumen a ser de Berga, però si hom no és de Berga i aconsegueix un d'aquests tiquets que reparteixen personalment els vestidors podrà fer tranquil·lament de Ple. En cadascun d'aquests "tiquets d'entrada" s'hi indica el dia (dijous o diumenge) i el salt de la nit (primer o segon) per al qual s'opta, cartolina en la qual el participant ha d'inscriure-hi el seu nom i número del carnet d'identitat (fig. x). Ensenyant aquesta cartolina i lliurant el carnet d'identitat és el que necessita qui farà de Ple per rebre tota la parafernàlia: la granota, la careta, les benes pel cap, la corona de vidalba i els fuets. Un cop acabat el salt, el participant recupera el seu carnet d'identitat quan torna la careta, la corona i el mono en bon estat de conservació; "i tot això gratuïtament, per descomptat", diu Freixas amb un alegre sentiment popular. Tot i així, antigament no s'havia d'entregar el carnet d'identitat, ha estat una mesura presa fruit de la indignació en trobar-se que "ens fotien els monos i ens fotien les carettes!".



#### 4.2.1. Des de dins (fer de Ple en primera persona):

Sé que molts dels Plens els encarnen membres de famílies berguedanes que per tradició compleixen aquest rol de generació en generació i que saltar de Ple és un honor que pocs forasters podrien realment apreciar. El mateix dijous 3 de juny, en la conversa que comparteixo amb en Josep Freixas mostro el meu interès i desig per saltar de Ple en la Patum d'aquest any, però com ja em va aclarir per telèfon em diu que ell ja no te cap “salt” lliure i que a aquestes alçades és molt difícil trobar-ne algun. De totes maneres m'indica que un cop estiguin vestint els Plens del primer Salt de Plens em presentarà el cap de colla per veure si ha quedat algun “salt” d'algú “que s'acollona a última hora”.

Quan estan vestint els Plens del primer salt Freixas em presenta al cap de colla Ramon Sobrevies (fig. x) i li pregunta si li queda cap “salt” d'última hora per mi; “en principi no”, respon. En Ramon em pregunta d'on sóc, honestament li explico que vinc de Barcelona i que en motiu de l'estudi universitari en arts escèniques que estic realitzant sobre el Salt de Plens m'interessaria, si es pot, saltar de Ple. “Si, es pot saltar”, em diu en Ramon amb la mà al cor, “però primer són els d'aquí”. El cap de colla m'aclareix que ara no es pot saber si queda algun “salt” lliure per mi, que li torni a preguntar un cop estiguin vestint els Plens del segon “salt” i aleshores es podrà saber si hi ha algú que no s'ha presentat. Parlo amb els qui entreguen les caretes i els vestits als qui han de fer de Plens al Primer Salt, i d'igual manera em diuen que torni un cop comencen a entregar els vestits del segon salt i aleshores m'espero fins l'últim moment i si hi ha algú que no es presenta, “si estàs aquí, tindràs careta”. Així ho faig i finalment, hi ha dues persones que no es presenten i em concedeixen fer de Ple. Entrego el meu carnet d'identitat i em cedeixen tota la indumentària de Ple.

Ràpidament em troben un acompanyant, en Jordi Codinas, un jove de la població veïna de Bagà. Codinas m'indica que un cop tingui els “fuets” encesos hauré de girar sobre mi mateix sense parar per tal que el fum no m'entri a la careta; em diu que: “el que has de fer es deixar-te portar per mi, jo et deixaré rodar, i un cop hagi explotat traurem la careta perquè no t'ofeguis”. Vestit amb la granota entro al tancat ple de munts d'herba i de vidalba, un dels “vestidors” em lliga els tres “fuets” a la cua i l'envolta de vidalba. Abans que em cullin la careta demano consell al veterà Joan Sala, “veuràs que t'entra fum, que t'entren guspises, però tu respira tranquil·lament. I evidentment, fia't del teu acompanyant, el teu acompanyant sabrà el que fa. I gaudeix!”. Agenollat, dos “vestidors” em col·loquen la corona de vidalba al coll i m'embenen el cap, seguidament fixen la careta amb força; puc sentir que la careta no és gens anatòmica, és com si m'estiguessin collant una escorça dura al rostre. Amb la careta posada, entro en la foscor, perquè aquesta màscara només té dues esclatxes minúscules per on divisar l'exterior. Mentre em

van envoltant el coll de vidalba sento com aquestes hores m'estrenyen la gola; els "vestidors" em tranquil·litzen dient-me que és normal que m'escanyi, que després cedeix i s'adapta. Finalment noto com el pes de la careta reposa sobre l'atapeïda vidalba. M'ajuden a aixecar-me i un dels "vestidors" em diu que amb la mà que no doni a l'acompanyant m'aguanti la careta, i que sobretot no forci moviments amb el coll. L'acompanyant em dona la mà i molt lentament ens dirigim cap a les escales. En caminar, la visió de l'exterior a través dels ulls de la careta és pràcticament nul·la, les mateixes fulles que pengen de la màscara obstaculitzen la visibilitat; als primers moments se sent una olor d'herba molt forta, m'imagino estar dintre d'un arbre, d'una planta. Mentre pujo per les escales se'm fa complicada la respiració, per culpa de l'ofec de la calor, de l'estretor de la màscara i els nervis; se'm passa pel cap la idea de treure-m'ho tot, però m'obliga a centrar-me en la respiració. Amb els simples moviments del caminar se'm torça la careta, la qual ja no es pot tornar a recol·locar. L'acompanyant m'endinsa en la gentada i de sobte les llums de la plaça s'apaguen, la música comença a tocar i la gent crida eufòrica d'alegria. En la foscor, entre un dels ulls de la màscara, veig com en Codines apropa la seva bengala encesa sobre el meu cap i sento com pren foc als "fuets". Començo a saltar i a donar voltes sobre mi mateix guiat per l'acompanyant, veig algunes de les guspies de foc com voleien davant meu, però amb els salts la màscara es torça més fins que ja no veig res. Només sento la música i noto com la gent salta al meu costat. De sobte els músics paren de tocar, i per megafonia s'anuncia que hi ha hagut un incident, però el meu companyant em diu que no pari de girar fins que s'hagin consumit tots els "fuets". Hi ha molt de fum, segueixo voltant amb els ulls tancats; aleshores sento i noto la vibració del primer esclat d'un dels fuets. Sé que ja falta poc pel final, cada esclat fa vibrar la màscara; les banyes i la cua, amb gran soroll, desapareixen per moments. Al finalitzar la traca l'acompanyant em treu ràpidament la màscara; obro els ulls i agraeixo poder respirar aire fresc (Fig. 127).

## 5. CONCLUSIONS

1. La Festa de l'Ós, la Dansa de la Mort i el Salt de Plens estableixen una seqüència mítica “fecundació-mort-resurrecció” en el transcurs d'hivern a estiu, que tot i representar-se cadascuna per separat – a Prats de Molló, a Verges i a Berga, correlativament – actualment poden ser rebudes per un espectador-actuant d'una societat de consum, postindustrial i globalitzat. En la festa de l'Ós, tota persona que hi va és la víctima de “l'acte fecundador” de la bèstia dels Pirineus. En la Dansa de la Mort, l'espectador mediatitzat intenta matar “la Mort” a través del visor de la seva càmera. I en el Salt de Plens, els participants més intrèpids són els protagonistes d'encarnar “la Resurrecció de la Naturalesa”.
2. La fusió espectador-actuant que en la Festa de l'Ós té un caràcter “animal”, en la Dansa de la Mort un caràcter “intel·lectual” i en el Salt de Plens un caràcter “d'encarnació”, es genera per la mateixa estètica, la naturalesa dels respectius elements plàstics carregats del just grau de codificació participativa:
  - a. L'emulsió pringosa de sutge i oli que caracteritza els qui fan d'Ós és el maquillatge lúdic que estableix el contacte de pell a pell, el nexa d'unió animal-humà, tacte “brut” de dimensió instintiva, carnal i “força sexual” que converteix a l'espectador en l'actuant atacat per la bèstia.
  - b. Els flaixos que ressalten el pas dels esquelets en dansa és la llum asèptica que passa a formar part de l'ambientació macabra, el contacte estetitzant que l'espectador estableix amb la Mort a través de la tecnologia de la seva càmera.
  - c. La Naturalesa és vivificada per participants “plens de vegetals i de foc” que encarnen les figures encarregades de banyar amb el seu foc a tota la munió d'assistents que salten a l'uníson a la plaça, la vivència asfixiant del que fa de Ple porta la purificació ígnia a la comunitat.
3. Aquests tres espectacles festius són creats per la tradició popular i viuen adaptant-se a la socialització i la participació activa de la gent de cada moment:
  - a. La Festa de l'Ós que en un principi es centrava més en la representació de la cacera de l'ós, ara el pes de la festa recau en l'escenificació lúdica de ser atacat per l'Ós. Els qui fan d'óssos repeteixen consecutivament l'atac ritualitzat contra tothom que s'interposa en el seu camí; familiars, amistats i coneguts de la vila de

Prats de Molló són les principals víctimes autòctones, alhora que no s'exclouen als turistes que busquen l'experiència ancestral de ser tacats, "reconeguts", per la mitificada bèstia de les altes muntanyes dels Pirineus.

- b. L'espectador visitant de la nocturna Processó de Verges que en un principi només participava en l'encesa dels quinqués rudimentaris que propicien l'ambientació tradicional de la dansa de la Mort, ara també il·lumina la dansa amb els flaixos que causa la seva moderna càmera de fotografiar. El naixement recent d'aquest element d'il·luminació que s'ha imposat a l'ambientació nocturna de la Dansa de la Mort és ja un element més adaptat a la seva escenografia tradicional, incorporant el costum de ser il·luminada i capturada fotogràficament, cada any, per tothom que la va a veure.
  - c. La inversió espectador/actuant que s'estableix en els participants de Ple és deguda a la multiplicació dels Plens que hi ha hagut: dels dos o quatre que hi havia en un origen al màxim de cent per "salt" que es varen acordar a finals de segle XX. La massificació de la Patum ha causat que els Plens hagin d'anar acompanyats, guiats, amb la conseqüència que esdevinguin actuant-espectadors que no han de fer cap entrenament ni assaig previ. La persona que no és de Berga i que aconseguix un "tiquet d'entrada" per fer de Ple és l'espectador que amb la seva participació amplia el context de comunitat, d'identitat, de la festa.
4. Les tradicionals indumentàries – d'Ós, de la Mort i de Ple, en les seves respectives festes – contenen la dramaturgia i la història de l'obra que escenifiquen, del ritual:
- a. L'acció de les mares que cusen en directe les peludes pells ovines sobre les vestimentes dels que fan d'Ós engendra la figura de l'home salvatge. Aquestes pells d'hivern són les que simbòlicament posseeixen i animalitzen als actuant fins que els "barbers" els hi estripen i les llencen a terra com una matèria morta més. El sutge és la matèria residual de la llar de foc de l'hivern que junt amb l'oli, el greix en un origen, produeix una emulsió negra que taca i embruta. Els "barbers", aclareixen els hivernals i bruts rostres amb vi i una botifarra – simbologia de la sang i la carn, que es consumeix –, i mitjançant una pigassa afaiten a les bèsties reconvertint-les en homes.
  - b. El vestuari d'esquelet de la Dansa de la Mort, sembla ser que, sempre ha sigut negre amb els ossos blancs pintats a sobre, i que ha anat perfeccionant-se cap a una representació cada cop més realista. Els dansaires de la Mort duen uns vestuaris de confecció moderna que contemporanitza l'impacte de l'estètica de

l'esquelet, figura que actualment també la relacionem directament amb la Mort. Els objectes simbòlics que porten aquests esquelets, en ser propis del *memento mori* del barroc fan que l'espectador vegi la Mort com una experiència viva d'un passat on es tenia més consciència de la mort en contraposició amb el distanciament actual que es manté. La pervivència d'aquesta dansa de la Mort ens indica que tampoc nosaltres, els seus contemporanis d'ara, ens podem escapar d'ella per molt que amb el nostre "progrés" científic, tecnològic, la pretenguem desterrar de les nostres vides.

- c. La vidalba i l'herba tendra que en un principi eren l'escut indispensable que guaria del foc als qui fan de Ple, ara també els protegeix de la mateixa manera tot i existir recursos de protecció alternatius més moderns; mantenir aquest element rudimentari en la vestimenta ajuda a perviure i a cultivar amb més força el mite de la divinitat arbòria. L'imaginari de l'espectador en veure un Ple, remunta l'origen i la història d'aquestes figures ígnies-vegetals a temps immemorials i percep la seva escenificació anual com un ancestral ritu de purificació en el qual hom pot participar de la mateixa manera que ho devien fer els seus avantpassats.
5. Aquestes festes poden ser tractades des dels paràmetres de l'art contemporani, segueixen un camí d'investigació de l'estètica com a forma de comunicació a favor de les relacions humanes que les societats contemporànies estan buscant. La riquesa d'aquestes tres obres és que sempre han preservat el seu sentit de ser, la seva "sacralitat" que s'ha anat adaptant a la realitat social de cada temps; l'estudi dels seus elements estètics és un llegat i una mostra enriquidora per al servei de futures creacions i formes d'arts escèniques.

## 6. BIBLIOGRAFIA

- Amades, Joan (1983), *Costumari català: el curs de l'any, I: Hivern*, Barcelona, Salvat i Edicions 62.
- ----- *Costumari català: el curs de l'any, II: Les carnestoltes; La quaresma; Setmana Santa; El cicle pasqual*, Barcelona, Salvat editores S.A., Edicions 62 S.A.
- ----- *Costumari català: el curs de l'any, III: Corpus; Primavera*, Barcelona, Salvat i Edicions 62.
- Artís, Avel·lí – Moya, Bienve (1980), *Festes populars a Catalunya*, Barcelona, HMB.
- Banu, Georges (1981), *Le costume de theater dans la mise en scène contemporaine*, Paris, CNDP.
- Barthes, Roland (1964), “Les maladies du costume du théâtre”, *Essais critiques*, París, Seuil.
- ----- (1982), *La cámara lúcida*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Bosch de la Trinxeria, Carles (1887), *Miscelània folklòrica*, Barcelona, Libreria d'Àlavar Vergadaquer.
- Bourriaud, Nicolas (2008), *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Idalgo editora.
- Brook, Peter (2001), *El espacio vacío: arte y técnica del teatro*, Barcelona, Península.
- Bretón, Concha (1963), “Una curiosa pervivencia de teatro religioso popular: La Passió de Verges”, *Estudios Escénicos*, núm. 8, pp. 7-28, Diputació provincial de Barcelona.
- Bueno, Gustavo (1983), “Ensayo de una teoría antropológica de las ceremonia”, *El Basilisco*, núm. 16, pp. 8-37, Oviedo.
- Cardini, Franco (1984), *Días Sagrados*, Barcelona, Editorial Argos Vergara.
- Caro Baroja, Julio (1979), *El Carnaval: análisis histórico-cultural*, Madrid, Taurus.
- Casanova, Eugeni (2005), *L'ós del Pirineu, crònica d'un extermini*, Lleida, Pagès Editors.
- Colomer, Jaume (1987), *Festes populars de Catalunya*, Abadia de Montserrat.
- Delgado, Manuel (1992), *La festa a Catalunya, avui*, Barcelona, Barcanova.
- Dehner, Erns and Johanna (1971), *Picture Book of Devils, Demons and Witchcraft*, Canada, Dover Publications.
- Eliade, Mircea (1961), *Mitos, sueños y misterios*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora.
- ----- (1968), *El mito del eterno retorno*, Buenos Aires, Emecé.
- ----- (1999), *Històries de las creencias y las ideas religiosas, I*, Barcelona, Paidós.
- ----- (2000), *Aspectos del mito*, Barcelona, Paidós.

- Fàbregas, Xavier (1983), *El llibre de les bèsties, zoologia fantàstica catalana*, Barcelona, Edicions 62.
- Guerry, Louis (1950), *Le theme du "Triomphe de la Mort" dans la peinture italienne*, París, Maisonneuve.
- Gutiérrez, Luz – Torres, Alberto (2007), *De lo sagrado en el arte y el pesamiento mítico*, Bogota, D'VINNI.
- Marliave, Oliver – Claude, Jean (1990), *Panthéon Pyrénéen*, Portet-sur-Garonne, Éditions Loubatières.
- Mascaró, Jaume (2008), "Cultura popular i cultura d'elit", *Tradicionari. Enciclopèdia de la cultura popular de Catalunya*, volum 10: *Cultura s. XXI*, pp. 186-194, Barcelona, Enciclopèdia Catalana.
- Massip, Francesc – Kovács, Lenke (2004), *El baile: conjuro ante la muerte. Presencia de lo macabro en la Danza y la Fiesta Popular*, Ciudad Real, CIOF-INAEM.
- Massip, Francesc (2007), *Història del teatre català. Volum 1: dels orígens a 1800*, Tarragona, Arola Editors.
- ----- (2008), "Teatre i festa", AADD, *L'esplendor de la festa: Màgia i Misteri de les festes Antigues*, pp 35-49, Barcelona, IEB-Olañeta.
- Pavis, Patrice (2000), *El análisis de los espectáculos*, Barcelona, Paidós.
- Perramon, Francesc (1994), *El Ball de l'Óssa d'Encamp a Andorra*, Andorra la Vella, Institut d'Estudis Andorrans.
- Prat, Joan - Contreras, Jesús (1979), *Les festes populars*, Barcelona, DOPESA.
- Roca Rovira, Jordi (1986), *La processó de Verges*, Girona, Diputació de Girona / Caixa d'Estalvis Provincial.
- Rumbo, Albert (2003), *Patum!*, Berga, AMALGAMA.
- Soler i Amigó, Joan (2006), "Les festes en el curs de l'any", *Tradicionari. Enciclopèdia de la cultura popular de Catalunya*, volum 5: *El calendari festiu*, pp. 87-89, Barcelona, Enciclopèdia Catalana.
- Schreiber, W. L. (1891-1911), *Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur metal au XVè siècle*, Berlin, A. Cohn.
- Violant i Simorra, Ramón (1949), *El Pirineo español*, Madrid, Editorial Plus Ultra.

## 7. ANNEX

### 7.1. Figures:



## INTRODUCCIÓ:



Fig. 1.- Ós.



Fig. 2.- Esquelet.



Fig. 3.- Ple.



Fig. 4.- La Cacera de l'Ós de Sant Llorenç de Cerdans, 2009.

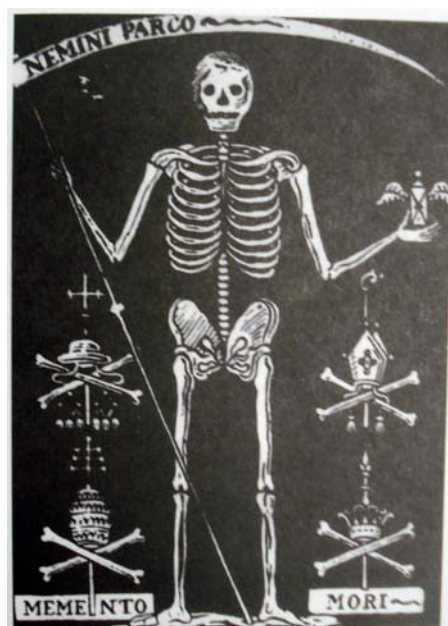


Fig. 5.- Memento mori, gravat barroc.



Fig. 6.- La mulassa, foto: Manel Escobet.



Fig. 7.- El tabaler. Foto arxiu: M. Sistach.





Fig. 8.- Dimoni vençut per l'arcàngel St. Miquel, foto: Manel Escobet.

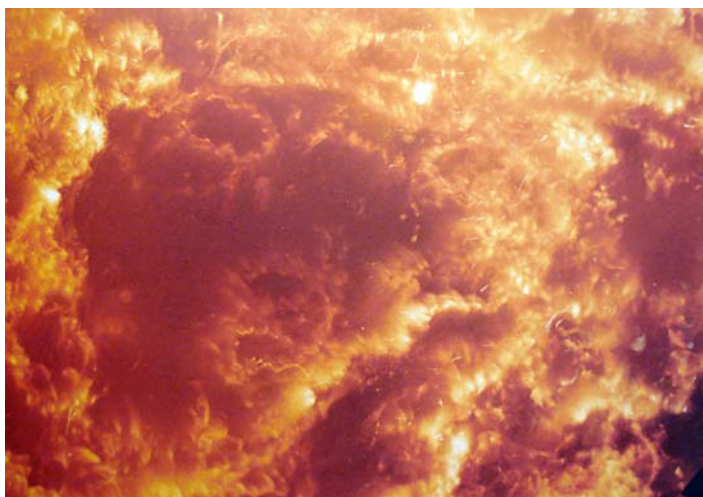


Fig. 9.- La plaça Sant Pere Plena de Foc en el Salt de Plens, foto: Manel Escobet.



Fig. 10.- La Patum l'any 1838, aquarel·la d'en Ferran de Sagarra i de Llinars (Museu de la Patum).



Fig. 11.- Captiri infantil del *maiets* de la Cerdanya.



Fig. 12.- Vaillet segador disfressat de garba.



## LA FESTA DE L'ÓS DE PRATS DE MOLLÓ

### L'Ós:



Fig. 13.- *Papillon*, foto: Yves Salingue (1993).



Fig. 14.- Ossallers a Lourdes, foto: Loubatières (1908).

### Recepció de la Festa de l'Ós:



Fig. 15.- El dinar dalt el castell de la Guàrdia, 14-15 h.



Fig. 16.- Els organitzadors de la festa.



Fig. 17.- Actuant d'ós amb la base del vestit, d'arpillera.



Fig. 18.- Les pells ovines.



Fig. 19.- Les dues pells de be del vestit, les 15:30 h.



Fig. 20.- Les mares cusen les peces del vestit.





Fig. 21.- La tercera peça de pell, un barret alt.



Fig. 22.- Els Caçadors beuen de la bota.



Fig. 23.- Caçador ofereix de beure a l'ós.



Fig. 24.- ós i caçadors s'envaletonen.



Fig. 25.- Detall de la barreja de sutge i oli.



Fig. 26.- l'ós s'embetuma entre crits de guerra.



Fig. 26.- l'ós s'embetuma els braços.



Fig. 27.- Tothom veu com s'embetumen els "óssos".





Fig. 28.- L'ós ataca primer als caçadors.



Fig. 29.- l'ós embetuma el rostre dels caçadors.



Fig. 30.- Els caçadors duen "l'esgarrapada" de l'Ós.



Fig. 31.- El crit dels tres óssos junts dalt de la muntanya.



Fig. 32.- Els óssos corren muntanya avall.



Fig. 33.- Les noies criden i corren al veure un dels óssos.



Fig. 34.- L'ós enxampa a una noia.



Fig. 35.- Noia espantada al veure que l'ós s'apropa.





Fig. 36.- L'ós i la noia poruga.



Fig. 37.- Rostres de les noies tacades per l'ós.



Fig. 38.- L'ós captura a certes noies per les natges.



Fig. 39.- L'ós es rebolca amb les noies.



Fig. 40.- Ós i noia pel terra.



Fig. 41.- Un caçador dona de beure a les noies.



Fig. 42.-l'ós desafia als homes amb el seu bastó.



Fig. 43.- L'ós gira el bastó davant de l'home – hèlix –.





Fig. 44.- Es passen el bastó en un duel en dansa.



Fig. 45.- L'ós s'abraona a l'home i quest es deixa.



Fig. 46.- Un adolescent s'encara a l'ós.



Fig. 47.- Nens i adolescents son també atacats per l'ós.



Fig. 48.- El terrible caçador *Lalo*, foto: Loubatières.



Fig. 49.- Home a punt de ser abraçat per l'ós.



Fig. 50.- "Les urpes de l'ós" taquen el crani de l'home.



Fig. 51.- Home atacat, "ós ets, ós seràs, i ós quedaràs".





Fig. 52.- Els caçadors ajuden a reincorporar l'ós.



Fig. 53.- Les "figures blanques" amb cadenes i pigasses.



Fig. 54.- Un "barber" ha encadenat un dels óssos.



Fig. 55.- Els "barbers" redueixen els óssos.



Fig. 56.- ós, dona i "barber".



Fig. 57.- Els "barbers" seuen els óssos a les cadires.



Fig. 58.- L'ós és afaitat amb vi, botifarra i una pigassa.



Fig. 59.- Els "barbers" estripen la pell de l'ós. 17:30 h.





Fig. 60.- Al final óssos, caçadors i barbers ballen junts.

## LA DANSA DE LA MORT DE VERGES

### La Mort:

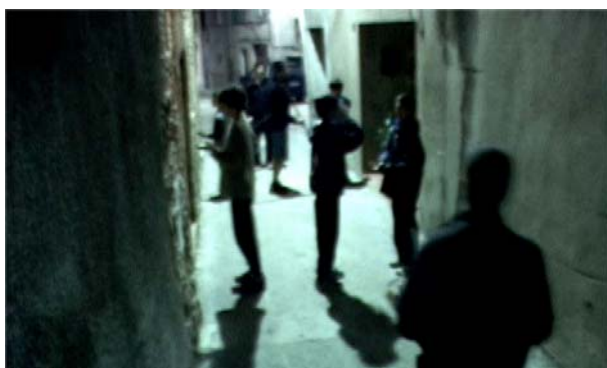


Fig. 61.- Assaig del divendres 23 de març.



Fig. 62.- Assaig del divendres 23 de març.



Fig. 63.- Els vestits prenen cos a les 22h del Dijous Sant.



Fig. 64.- El "casc", la moderna màscara de calavera.



Fig. 65.- Lorenzo Costa, Triomf de la Mort, 1490, fresc de l'església de S. Giacomo Maggiore.



Fig. 66.- *Dansa de la Mort*, gravat italià, de finals del s. XV.

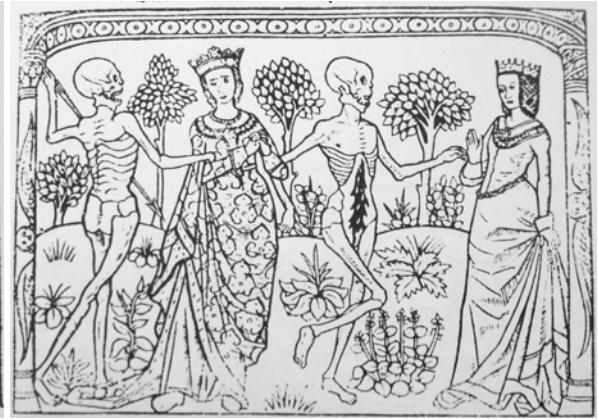
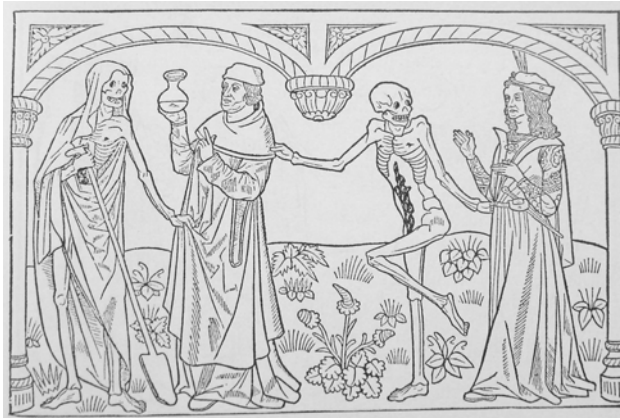


Fig. 67 i 68.- *La dance Macabre des hommes* i *La dance Macabre des Femmes* de Guyot Marchant, París, 1486.



Fig. 69.- Els espectadors de la dansa de la Mort.



Fig. 70.- Espectadors al Carrer dels cargols.

Recepció de la dansa de la Mort de Verges:



Fig. 71.- La formació en creu de la Dansa de la Mort.



Fig. 72.- La Mort puja a l'escenari, 23:15h.



Fig. 73.- La Mort dansa dalt l'escenari.



Fig. 74.- La Mort creua l'escenari de la Passió.





Fig. 75.- La dansa de la Mort al Carrer dels cargols.



Fig. 76.- El Natzarè amb la creu. 00.00h, Divendres Sant.



Fig. 77.- La Dansa de la Mort entra a l'església.



Fig. 78.- Esquelet com balla dins l'església.



Fig. 79.- La comparsa de la Mort davant del Sagrari.



Fig. 80.- La reverència de la Mort davant del Santíssim.



Fig. 81.- Les antorxes en reverència.



Fig. 82.- La Crucifixió a fora la plaça.





Fig. 83.- Quinqué del Carrer dels cargols.



Fig. 84.- Quinqués del Carrer dels cargols encesos.



Fig. 85.- Els esquelets entre la llum de llànties i flaixos.



Fig. 86.- Els espectadors amb les seves càmeres.



Fig. 87.- Els esquelets i els flaixos dins l'església.



Fig. 88.- Els esquelets i els flaixos dins de l'església.



Fig. 89.- La Dalla amb el "NEMINI PARCO".



Fig. 90.- La Bandera amb "EL TEMPS ÉS BREU".





Fig. 91.- Esquelets, "EL TEMPS ÉS BREU".



Fig. 92.- El salt concís de la Dalla.



Fig. 93.- L'advertència del Rellotge, "l'última hora mata".



Fig. 94.- Esquelet amb el Pladet.



Fig. 95.- La ombra de la Dansa de la Mort.



Fig. 96.- La dansa de la Dansa de la Mort.

## EL SALT DE PLENS DE LA PATUM DE BERGA

### El Ple i recepció del Salt de Plens:



Fig. 97.- Jordi Camps amb una de les caretes de Ple.



Fig. 98.- Els vestidors a on vesteixen els plens.





Fig. 99.- Els munts d'herba tendra.



Fig. 100.- Els munts d'herba tendra.



Fig. 101.- Joan Sala amb la granota del seu pare.



Fig. 102.- Els feixos roscats de vidalba.



Fig. 103.- La vidalba envolta els fuets de la cua.



Fig. 104.- La vidalba es fixada amb força al Ple.



Fig. 105.- "Ple" agenollat amb la corona de vidalba.



Fig. 106.- Les benes de protecció.





Fig. 107.- La col·locació de la careta.



Fig. 108.- La col·locació de la careta.



Fig. 109.- La fixació de la careta a la cara del portador.



Fig. 110.- La fixació de la careta a la cara del portador.



Fig. 111.- La subjecció de la careta.



Fig.112.- La subjecció de la careta.



Fig. 113.- La vidalba que envolta el coll del Ple.



Fig. 114.- La vidalba que envolta el coll d'un Ple.





Fig. 115.- L'herba que envolta el coll d'un Ple.



Fig. 116.- Els vestidors deixen el Ple ben ple.



Fig. 117.- El Ple amb el seu acompanyant.



Fig. 118.- Plens i acompanyants a la plaça Sant Pere.



Fig. 119.- Patumaires ben protegits.



Fig. 120.- El Salt de Plens.



Fig. 121.- Ple i acompanyant donant voltes.



Fig. 122.- Ple i acompanyant donant voltes.





Fig. 123.- Cent Plens salten en el Salt de Plens.



Fig. 124.- El foc de cent Plens saltant.



Fig. 125.- La plaça Sant Pere després del Salt de Plens.



Fig. 126.- Els que han fet de Plens.



Fig. 127.- Eloi Ysàs després de saltar de Ple, junt l'acompanyant Jordi Codinas, foto: Luigi.